Die Märchen der Baronin Aulnoy.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde einer Hohen philosophischen Fakultät der Universität Leipzig

vorgelegt von

Kurt Krüger

aus Kraschnitz.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

Leisnig
Druck von Herrm. Ulrich
1914.

Angenommen von der I. Sektion auf Grund der Gutachten der Herren **Birch-Hirschfeld** und **Mogk.**

Leipzig, den 8. Mai 1914.

Der Procancellar.

Kirchner.

Meiner lieben Mutter

und dem

Andenken meines Vaters.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547026_0012

Inhaltsübersicht.

Seite:

Verzeichnis der benutzten Werke VI

Einleitung 1

I. Kapitel. Baronin Aulnoy 3

A. Aus dem Leben 3

B. Werke 4

II. Kapitel. Die Märchen 7

I. Stoffliche Untersuchung 7

A. Vorbemerkung 7

B. Einzelne Märchen und ihre Motive 8

1. Überlieferte Märchen 8

2. „Erfundene" Märchen 36

C. Amor und Psyche-Kreis 44

1. Vorbemerkung 44

2. Varianten 46

3. Märchen mit Motiven des Kreises 57

II. Literarische Gruppierung 65

A. Allgemeines 65

B. „Volks"märchen 66

C. Kunstmärchen 75

1. Allgemeines 75

a) Literarische Einflüsse 75

b) Literarische Methode der Baronin Aulnoy . . 78

2. Sentimentale Märchen 87

3. Galante Märchen 93

4. Scherzhafte Märchen 98

5. Schäferliche Märchen 106

6. „Wunderbare" Märchen 110

III. Kapitel. Schlußbetrachtung 117

Benutzte Werke.

Le Cabinet des Fées ou Collection choisie des Contes des Fées et autres Contes Merveilleux. Genf u. Paris 1785. Band II—IV: Die Märchen der Baronin Aulnoy.

Les Contes des Fées. Par Madame D**. Tome Premier. A Paris. Chez Claude Barbin 1698.

Mme d'Aulnoy. Les Contes des Fées ou les Fées à la Mode. Contes choisis publiés en deux volumes par M. de Lescure. Paris 1881.

Mme d'Aulnoy. Histoire d'Hypolite, Comte de Duglas. A La Haye 1726.

Mme d'Aulnoy. Memoires de la Cour d'Espagne. A La Haye 1695.

Mme d'Aulnoy. Memoires des Avantures singulières de la Cour de France. A la Haye. 1692.

Basile. Pentamerone, übertr. v. F. Liebrecht. Breslau 1846. 2 Bde.

Bladé, J. F. Contes populaires de la Gascogne. Paris 1886. 3 vols (Les Littératures pop. de toutes les nations. Tome XIX—XXI).

Cabinet des Fées
Tome I Märchen Charles Perraults und der Gräfin Murat.
Tome V Märchen der Gräfin Auneuil u. Preschac's.
Tome VI Märchen des Fräuleins de la Force.
Tome XII Märchen des Fräuleins L'Héritier.

Cosquin, E. Contes populaires de Lorraine. Paris 1886. 2 vols.

Gonzenbach, L. Sicilianische Märchen. Leipzig 1870.

Grimm. Kinder- und Hausmärchen. Leipzig. Reclam. 3 Bde.

Hertel, J. Hemacandras Parisistaparvan. Leipzig. 1908.

Hertel, J. Bunte Geschichten vom Himalaja. München 1903.

Kathá Sarit Ságara. Transl. by Tawney. Calcutta 1880. 2 Bde.

Kreutzwald, F. Ehstnische Märchen. Halle 1869.

Lafontaine. Les Amours de Psyché et de Cupidon (Oeuvres, Nouv. Edition etc. par H. Regnier. Paris 1889. Tome 8).

Lafontaine. Le Petit Chien (Oeuvres, Regnier, Tome 5).

Leyen, von der. Indische Märchen. Halle 1897.

Luzel, F. M. Contes populaires de Basse-Bretagne. Paris 87. 3 vols. (Les Litt. pop. de toutes les nat. Tome XXIV—XXVI.)

Marie de France, Die Lais der. Hg. v. K. Warnke mit vergl. Anm. v. R. Köhler. Halle 1885 (Bibliotheca Normannica III).

Pantschatantra. Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen. Theodor Benfey. Leipzig 1859. 2. Bd.

Poestion, J. C. Lappländische Märchen. Wien 1886.

Schambach u. Müller. Niedersächsische Sagen und Märchen. Göttingen 1855.

Sommer, E. Sagen, Märchen und Gebräuche aus Sachsen u. Thüringen. Halle 46.

Stier, G. Ungarische Sagen und Märchen. Berlin 1850.

Sklarek, E. Ungarische Volksmärchen. Leipzig 1901.

Straparole, Les Facetieuses Nuicts du Seigneur. 1726 (Amsterdam).

Stumme, H. Märchen der Berbern von Tamazratt in Südtunisien. Leipzig 1900.

Stumme, H. Maltesische Märchen etc. Leipzig 1904.

Stumme, H. Märchen der Schluch von Tazerwalt. Leipzig 1895.

Stumme, H. Märchen und Gedichte aus der Stadt Tripolis in Nordafrika. Leipzig 1898.
Tausend und eine Nacht. Übers. v. M. Henning. Leipzig. Reclam 8 Bde.
Wiedemann, A. Altägyptische Sagen und Märchen. Leipzig 1906.
Wlislocki, H. von. Märchen und Sagen der Bukowinaer und Siebenbürger Armenier. Hamburg 1891.

Basset, René. Les Formules dans les Contes. (Revue des traditions populaires 17, 1902 p. 233 ff.).
Bédier, J. Les Fabliaux. Paris 1895.
Benfey, Th. Kleinere Schriften in 4 Abt. Hg. v. A. Bezzenberger, Berlin 1894 (III. Abt. Kl. Schriften zur Märchenforschung).
Benfey, Th. Pantschatantra etc. Leipzig 1859. 1. Bd.
Benz, R. Märchendichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte. Gotha 1908.
Bolte u. Polivka. Grimm, Kinder- und Hausmärchen, neubearbeitet mit Anm. dazu. Band I. Leipzig 1913.
B. A. = Chauvin, V. Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux Arabes publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885. 10 Bde. 1892—1907. Liège. Leipzig en commission chez O. Harrassowitz.
Cabinet des Fées. Tome 37 (Registerband, Biographie, Bibliographie).
Corrard de Breban. Recherches sur l'établissement et l'exercice de l'imprimerie à Troyes. 3. éd. Paris 1873 (Anhang: Bibliothèque Bleue).
Cosquin, E. Étude de Folkore comparé. Le Conte de la Chaudière bouillante et la feinte Maladresse dans l'Inde et hors de l'Inde (Extrait de la Revue des Trad. pop. janvier-avril 1910).
Cosquin, E. Les Contes indiens et l'Occident. — Petites Monographies folkloristiques à propos de Contes maures. A bis. Excursion I. La Pantoufle de Cendrillon dans l'Inde p. 241 ff.
Cousin, V. La Société française au 17e siècle. Paris 1858. 2 vols.
Delaporte, P. V. Du Merveilleux dans la Littérature française sous le Règne de Louis XIV. Paris 1891.
Dunlop-Liebrecht. Geschichte der Prosadichtung. Berlin 1851.
Fürst, R. Die Vorläufer der modernen Novelle im 18. Jh. Halle 1897.
Gordon de Percel. De l'usage des Romans etc. Amsterdam 1734.
Graesse. Trésor de livres rares. 1. 1859.
Grande Encyclopédie. Bei H. Lamirault et Cie. Paris.
Hamann, H. Die literarischen Vorlagen der Kinder- und Hausmärchen und ihre Bearbeitung durch die Brüder Grimm. Berlin 1906 (Palaestra XLVII).
Harpe, La. Lycée. Tome 7.
Histoire littéraire des femmes françaises. 1769. Tome II.
Hermant, P. Quelques Notes sur la Morale des Contes (Revue des Trad. pop. 18e Année. Tome XVIII Nr. 4. Avril 1903).
Hertel, J. Die Erzählungsliteratur der Jaina. (Geist des Ostens. Monatsschrift für Asiatenkunde. 1913. Heft 3—5).
Hettner, H. Geschichte der französ. Literatur des 18. Jhs. Braunschweig 1894.
Hoefer. Nouvelle Biographie Générale. Paris 1859 ff.
Julleville, Le Petit de. Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900. 1896—1900. 8 Bde. (Bd. V. 1661—1700).
Köhler, R. Kleinere Schriften zur Märchenforschung, hg. v. J. Bolte. 1. Band Weimar 1898. 2. Band Berlin 1900.
Köhler, R. Aufsätze über Märchen und Volkslieder, hg. v. J. Bolte und E. Schmidt. Berlin 1894.
Körting, H. Geschichte des französ. Romans im 17. Jh. Leipzig und Oppeln 1885. 2 Bde.

Lefèvre, A. Les Contes de Ch. Perrault. Paris 1875 (Nouv. Coll. Jannet).
Liebrecht, F. Zur Volkskunde. Heilbronn 1879.
Lotheissen, F. Geschichte der französ. Literatur im 17. Jh. Bd. III und IV. Wien 1883 u. 84.
Mayer, K. O. Die Feenmärchen bei Wieland (Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte V, 1892).
Martino, P. L'orient dans la littérature française du XVII[e] et XVIII[e] siècle. Paris 1906.
Mercure Galant. Paris 1697, 1698.
Du Méril, Edél. Etudes sur quelques points d'archéologie. Paris 1862.
Montégut, E. Des Fées et de leur littérature en France (Revue des deux Mondes 1862, 2).
Nisard. Histoire des livres populaires en France. Paris 1854. 2 vols.
Pilon, E. Bonnes Fées d'Antan. Paris. Bibl. Internationale d'Edition. E. Sansot et Cie. (ohne Jahr).
Pletscher, Th. Die Märchen Charles Perrault's. Berlin 1906.
Quérard. La France littéraire. Paris 1827. 12 vols.
Saint-Victor, P. de. Les Contes de fées (Hommes et Dieux. Paris 1867 p. 467—477).
Suchier—Birch-Hirschfeld. Geschichte der französ. Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig u. Wien 1913. 2 Bde.
Villars, Abbé de. Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les Sciences secrètes. Paris 1671.
Vogt und Koch. Geschichte der deutschen Literatur. Leipzig und Wien 1910. 1. Bd.
Voretzsch, C. Das Studium der Altfranzösischen Literatur. Halle 1905.
Walkenaer. Lettres sur les Contes de fées etc. Paris 1826.
Waldberg, Freiherr von. Der empfindsame Roman in Frankreich I (bis 18. Jh.) Straßburg 1906.

Einleitung.

In der Geschichte des französischen Märchens, die noch zu schreiben ist, wird das 17. Jahrhundert eine bedeutsame Entwicklungsstufe darstellen. Zwar drang dies Aschenbrödel unter den Dichtungsformen vereinzelt schon früh in die Literatur ein, und mannigfach sind die Zeugen seines Vorhandenseins in der Überlieferung des Volkes, aber erst in jener großen Epoche errang es sich seine Stellung als selbständige Gattung. Es wäre wohl interessant, den Weg zu verfolgen, den das Märchen in dem großen „démembrement" der erzählenden Dichtung des 17. Jahrhunderts einschlug, und den Heinrich Körting in seiner Geschichte des französischen Romans im XVII. Jahrhundert leider nur andeutet: Im Anfang das Conglomerat eines Asträaromans, der den Grundgedanken der modernen Romandichtung noch mit einer wunderlichen Mischung von antiker Mythologie, Ritter-, Schäfer- und Feenwesen umkleidet, am Ende die Ausprägung fast aller Erzählungsformen in nahezu modernem Sinne und unter ihnen das Märchen mit seiner eigenartigen Doppelstellung, die wunderbaren Elemente des alten idealistischen Romans in sich aufgenommen zu haben und gleichzeitig u. a. die durch den Klassizismus unterbrochene Tradition des realistischen Romans fortzusetzen (Körting I, p. 5 u. 490; Julleville V, P. Morillot, Les conteurs p. 580 ff.). Man hat verschiedentlich auf die äußeren Einflüsse hingewiesen, die dieses plötzliche Hervortreten des Märchens förderten. Zu dem Drucke, der auf Frankreich seit der Aufhebung des Ediktes von Nantes lastete, zu dem frömmelnden Geiste des alten Ludwig und den pädagogischen Bestrebungen der Maintenon paßte das gleichsam neutrale Märchen, das sich von den Tagesfragen fern hielt und eine moralische Tendenz angenommen hatte, besser als Lafontaines freie Erzählungen. Dazu kommt vielleicht, daß man sich in den Zeiten des beginnenden politischen Niedergangs gern aus der rauhen Wirklichkeit ins heitre Gebiet der Phantasie flüchtete. Dorthin begab man sich aber ebenso gern, — und das sind die Vorzeichen neuer literarischer Ideen —, um die Fesseln des Klassizismus abzustreifen, indem man gleichzeitig die langatmigen, im Grunde doch unwirklichen Romane à la Scudéry mit einer Gattung vertauschte, der das ungezwungene Spiel der Phantasie von Hause aus zukam. Und wenn man sich endlich des „art de mitonner"

erinnert, jener Mode, sich abwechselnd Märchen zu erzählen, die seit den 70er Jahren in den Salons aufkam, so erklärt sich der beispiellose Erfolg Perraults, als er 1697 die acht Märchen der „Mutter Gans" herausgab.[1]) Freilich darf man die Wirkung der Märchen Perraults nicht allzu hoch einschätzen. Schon bald zeigt die üppig aufschießende Märchenliteratur, daß sie im allgemeinen nur stofflich durch ihn angeregt wurde, in der Form aber eigene Wege ging, die leider allzuschnell Ab- und Irrwege wurden. Sucht man hier nach Wegweisern, so darf man zunächst die interessante und noch wenig beobachtete Tatsache nicht außer Acht lassen, daß die Baronin Aulnoy schon in ihren Roman „Histoire d'Hypolite, Comte de Duglas" (225 ff.) ein Feenmärchen „un conte approchant de ceux des Fées" vom Prinzen Adolf und der Prinzessin Glück einflocht, auf dessen „literarhistorische Bedeutung" als erstes Muster unserer Gattung zuerst von Waldberg (S. 261) aufmerksam machte. In der Tat hat diese Erzählung schon alle Charakteristika, die die nach Perrault einsetzende Märchendichtung weiter ausbildete, ganz ähnlich wie sie mutatis mutandis die deutschen Märchen des 18. Jahrhunderts und trotz der Brüder Grimm noch solche des 19. Jahrhunderts zeigen. Hier wie dort keine Ahnung von dem Werte unverfälschter Wiedergabe der Überlieferung, sondern individuelle Stilisierung und novellistische Überdehnung, kurz die Ausprägung des Kunstmärchens. Die Baronin Aulnoy mußte dieser Entwicklung in jenem ersten Versuche um so mehr anheimfallen, als sie unter der Einwirkung Lafontaines, des anerkannten Schöpfers und Meisters der kurzen Erzählung, stand, dessen Einfluß sich denn auch in ihren späteren Märchen wie in denen ihrer Nebenbuhlerinnen nicht verleugnet. Diese Tatsachen ergeben von selbst, von welchen Gesichtspunkten die Märchen der Aulnoy betrachtet werden müssen. Wenn, kurz gesagt, Perrault den S t o f f oder besser die eigentliche und nachhaltige[2]) stoffliche Anregung gab, Lafontaine u. a. die F o r m, so werden einmal rein stofflich die Märchenmotive der Aulnoy zu untersuchen sein und dann die literarische Form, in die sie gekleidet wurden.

---

[1]) Vgl. zu diesen kurzen Andeutungen über die Geschichte des französischen Märchens im 17. Jh. außer Julleville u. Körting: Delaporte 1—74; K. O. Meyer 375 ff.; Birch-Hirschfeld 217 f.; Dunlop-Liebrecht 408 ff.; Grande Encyclopédie 12, 773 ff.; Lefèvre, Contes de Ch. Perrault, Paris 1875, XXXVIII ff.; R. Fürst 36 ff.; R. Benz 15 ff.; Pletscher Kap. I-V.

[2]) Jenes erste Märchen der Aulnoy hatte nur formale Bedeutung. Immerhin ist es vielleicht nicht ganz ausgeschlossen, daß es auch stofflich das Fräulein L'Héritier zu ihren 1696 erschienenen „Oeuvres meslées" anregte, ein Verdienst, das Pletscher — in der Hauptsache natürlich mit Recht — nur den ihr im Manuskript bekannten Märchen Perraults zuschreibt.

I. Kapitel.

Baronin Aulnoy.

A. Aus dem Leben.

Ehe ich an diese doppelte Untersuchung gehe, seien hier einige kurze Angaben über Leben und Werke unserer Schriftstellerin gemacht. Ich folge dabei dem Vorwort de Lescures, der zum ersten Male diesen Gegenstand kritisch behandelt und manche Irrtümer der bisherigen biographischen Angaben berichtigt hat. Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, Baronin und nicht Gräfin d'Aulnoy, wurde zu Barneville geboren, einer kleinen Herrschaft in der Nähe von Bourg-Achard (Eure). Als Geburtsjahr — die Taufurkunde ist leider verloren — wird bald 1650 bald 51 angegeben. Ihr Vater, Nicolas-Claude Le Jumel de Barneville, war ein verdienter Offizier Ludwigs XIV., ihre Mutter Judith-Angélique Le Coustelier wurde in zweiter Ehe die Frau eines Marquis de Guadaigne (Guadagne), und leistete als solche in Rom dem spanischen Hofe wohlbelohnte Dienste. Marie-Catherine heiratete nach dem noch vorhandenen Kontrakt am 8. März 1666 „François de la Motte, écuyer, fils de défunt Jean de la Motte, écuyer, et de Clémence Badon, de la paroisse Saint-Paul". Über seinen Tod, der am 21. August 1700 diese Conventionsehe löste, wird die Baronin wenig Schmerz empfunden haben, denn der „baron dosnois (sic) pourvoyeur et contrôleur de S. A. S. Monseigneur le prince (César, duc de Vendôme)" spielte Zeit seines Lebens eine traurige und dazu wenig ehrenwerte Rolle. Freilich hatte auch er durchaus keinen Grund, seine Frau zu achten und zu schonen, die ihn an zweifelhafter Lebensführung noch überbot, und die vor allem ihr Gedächtnis vor der Nachwelt mit dem Versuche befleckt hat, sich auf verleumderische Weise ihres Gatten zu entledigen. Denn die „Archives de la Bastille" und die „Causes Célèbres" des Advokaten Gayot de Pitaval lassen keinen Zweifel daran, daß die Baronin Aulnoy und ihre Mutter unmittelbaren Anteil hatten an der falschen Anklage „de desseins attentoires à la sûreté du roi", die zwei Edelleute — sicher ihre Liebhaber — gegen François de la Motte erhoben. Nur durch die Flucht entgingen Mutter und Tochter dem Schicksal dieser beiden, die der Verleumdung überwiesen und am 12. und 13. Dezember 1669 ent-

hauptet wurden. Erst als sie am englischen und spanischen Hofe der französischen Regierung nicht näher bekannte Dienste leisteten, durften sie nach langer Abwesenheit in ihr Vaterland zurückkehren. Trotz dieser Lehre schien aber die Baronin die Lust am Intrigieren nicht gänzlich verloren zu haben, denn nach Saint-Simons Berichten war sie noch 1699 der Verbindung mit einer Mme Carlier Ticquet verdächtig, die im Juni dieses Jahres als Gattenmörderin enthauptet wurde. So gab die Aulnoy in der Tat ihrem Intrigantenleben einen seltsamen und unerwarteten Abschluß, als sie fast als Fünfzigjährige in der Stille ihres Hauses in der rue Saint-Benoît zu Paris eine Wunderwelt ohne Grenzen auftat, nicht nur den kleinen, sondern auch den großen Kindern ihrer Zeit, denn „dans son alcôve, au bord de son lit de précieuse, écoutaient la princesse de Conti »Mmes Deshoulières, mère et fille, les dames de Bretonvilliers, les Lhéritier de Villandon« Mme de Longueville, la Scudéry et aussi la Murat" (Pilon, 13). Ebendort starb die Baronin Aulnoy am 14. Januar 1705 im Alter von etwa 54 Jahren. Wir besitzen von ihr zwei Bilder, die sie als eine lebhafte und reife Schönheit darstellen: eine Gravüre von Bazan nach einem Original von Elisabeth-Sophie Chéron und die Wiedergabe eines Kupferstichs aus dem 17. Jh. im Magasin Pittoresque 1870 p. 68 (Lescure, Préface II).

B. Werke.

Die Kürze dieses Lebensabrisses der Baronin Aulnoy scheint mir genügend dadurch gerechtfertigt, daß sich ihr Charakter dem Biographen in häßlichem und trübem Lichte zeigt. Man wird sich daher um so lieber ihrem W e r k e zuwenden, das schon ihre Zeit die Fehler ihres Lebens vergessen machte, um so mehr die Nachwelt, die nicht mehr die Vorzüge und Schwächen des Menschen, sondern des Künstlers abwägt. — An die Spitze der bedeutenderen Werke der Aulnoy stellt Lescure die Relation d'un Voyage en Espagne (1690 oder 91) und die Mémoires sur la Cour d'Espagne (1690), die auch Sainte-Beuve und Saint-Victor lobend besprechen, und die noch 1874 und 76 in Paris neu erschienen. Zu ihrer Zeit fanden begeisterte Aufnahme die Mémoires sur la Cour de France (1692), die Mémoires sur la Cour d'Angleterre (1695), die Mémoires secrets de plusieurs grands princes de la cour (1696), der Roman Komiska, la Géorgienne (1699), vor allem aber die berühmte und oft wieder gedruckte Histoire d'Hippolyte, Comte de Douglas. Da dieser Roman jenes erste Muster unsrer Märchendichtung enthält, ist es wichtig — als Ergänzung zu Lescure — festzustellen, daß er im Jahre 1690 erschien (v. Waldberg 259). Aber weder im Roman noch in der „romanhaften Geschichte", wie man ihre Memoiren genannt hat, liegt die eigent-

liche und bleibende Bedeutung der Baronin Aulnoy, sondern in ihren Märchen. Über das Erscheinungsjahr der ersten Märchen, das gewöhnlich mit 1698 angegeben wird, bestehen m. E. noch Unklarheiten. Der Mercure Galant meldet im Februar 1698 p. 238: „... chez la Veuve de Theodore Girard, dans la grande Salle du Palais à l'Envie ... se débite aussi un livre nouveau divisé en deux tomes, & intitulé Contes nouveaux, ou les Fées à la mode par Madame D***. Les Contes de Percinet, de l'Oiseau bleu & plusieurs autres qui sont du nombre de ceux qui furent si favorablement reçus du Public l'année dernière, sont de la même Dame qui vient de donner les Contes nouveaux." Dieser letzte Satz und schon der Titel der angekündigten Ausgabe lassen kaum bezweifeln, daß die ersten Märchen der Aulnoy schon 1697 erchienen. Dazu stimmen auch die Angaben im Extrait du Privilège du Roy, die ich dem bei Claude Barbin 1698 erschienenen Bändchen entnehme; er beginnt: „Par grace & Privilege du Roy, donné à Paris le 21e jour de Mars 1697. signé, Par le Roi en son Conseil Bechet & scellée; il est permis à Claude Barbin Marchand Libraire à Paris, de faire imprimer, vendre & debiter un Livre intitulé, Les Contes des Fées, par Madame D**...", und schließt: „Registré sur le Livre des Libraires & Imprimeurs de Paris, le 16. Avril 1697. Signé, P. Auboüyn, Syndic. Achevé d'imprimer pour la premiere fois, le 29. Avril 1697." Soviel ist jedenfalls sicher, daß die Baronin Aulnoy, ermutigt durch den Erfolg, ihre Märchen nacheinander erscheinen ließ, denn im Juli 1698 meldet der Mercure Galant p. 234 ff. von Neuem: „Les contes continuent d'estre en vogue, & les Contes nouveaux, ou Fées à la mode par Madame D** sont du nombre de ceux qui ont le plus réussi. On n'en peut douter puisque le Public en a demandé une suite. Ainsi on vient de luy en donner deux volumes nouveaux, qui se vendent dans la grande Salle du Palais à l'Envie, chez Nicolas Gosselin, en la Boutique de défunt Theodore Girard. On voit dans ces deux volumes les Contes

Du Pigeon & de la Colombe
De la Princesse Belle-Étoile & du Prince chery
Du Prince Marcassin
Du Dauphin

Et celui du Gentilhomme Bourgeois, qui se trouvant meslé parmy tous ces Contes fait une agréable diversité". Nach den Angaben des Mercure Galant sind also die ersten Märchen, unter ihnen Percinet, l'Oiseau bleu, 1697, die letzten, unter ihnen le Pigeon et la Colombe etc. Juli 1698 erschienen, sodaß für die im Februar 1698 angekündigten Bändchen in der Hauptsache die übrigen Märchen bleiben. Dem entspricht auch durchaus die Reihenfolge, in der die sämtlichen 24 Märchen — mit Ausnahme jenes ersten aus dem Roman von Hypolite — 1785 im Cabinet des Fées Aufnahme fanden. In der Zwischen- und Folgezeit haben die Mär-

chen in Teilausgaben oder einzeln zahlreiche Neudrucke erlebt, nach Graesse 1710, 1715, nach Lescure 1725, 1742, nach Quérard und Nisard 1810 und endlich 1881 durch M. de Lescure[1]) selbst. Einzelausgaben erschienen für die Zwecke der Kolportage fast jährlich, sodaß sich Nisard begnügt, die beliebtesten Buchformen und die eifrigsten Herausgeber zu nennen, zu denen vor allem Baudot, Troyes; Pellerin, Épinal; Buffet, Charmes; Humbert, Mérecourt; Deckherr, Montbéliard gehören. Den folgenden Untersuchungen ist der Neudruck des Cabinet des Fées zu Grunde gelegt, die einzige vollständige Ausgabe, die mir für längere Zeit zugänglich war. Ihre teilweise Vergleichung mit der 1698 bei Claude Barbin erschienenen Ausgabe, von der mir leider nur das erste Bändchen zur Verfügung stand (La Belle aux Cheveux d'Or, L'Oiseau bleu, Le Prince Lutin), hat im allgemeinen völlige textliche Übereinstimmung ergeben. Die tatsächlich vorhandenen Abweichungen lassen sich als Verlesungen oder unbedeutende Korrekturen erklären, die meist vielleicht im Wechsel des persönlichen oder lokalen Sprachgebrauchs begründet sind; z. B. Barbin 1698. 72_{23} dans le monde — Cab. des fées 1785. II, 44_{13} au monde; 78_5 il seroit mort sans qu'il couloit une petite Fontaine dans le pied de la Tour = II, 47_{10} il seroit mort sans une petite fontaine qui coulait ...; 288_{17} d'un plus grand appétit = II, 165_{20} d'un si grand ... etc. Dagegen führe ich im folgenden einige Stellen an, deren Lesart im Cabinet des Fées ich (gesperrt gedruckt) zugleich mit Lescures Neudruck von 1882, den offenbaren Versehen in der Ausgabe von 1698 vorziehe: Cab II, 6_2 vieille fille fort r i c h e — Barbin 3_1 ... fort richesse; 38_{15} la rencontre la plus fâcheuse — 62_5 le rencontre le plus fâcheux; 125_7 q u' i l sentit — 217_2 qui sentit, während ich umgekehrt, wieder mit Lescure, an folgenden Stellen die alte, richtige Lesart von 1698 (gesperrt gedruckt!) beibehalten möchte: 137, & cela lui auroit fait de la peine s a n s q u' i l se persuadoit — II, 80_9 ... tant qu'il ... $184_{,17}$ la chose est d i f f é r e n t e — 106_{27} ... difficile; 263_{19} comme u n e esclave — 151_{10} un esclave; 284_{20} puisque j'ai le b o n h e u r — 163_{13} l'honneur; 292_{22} dont t u ne sçais point le nom — 168_8 dont je ne sais; 298_5 quoiqu'ils la d i v e r t i s s e n t — 171_4 divertissoient; 326_{22} étoit l a[2]) plus attentive — 187_{19} ... plus attentive. Für „mes injustes confiances" (Barbin 1698, 66_{21}) und „mes justes défiances" (Cab. II, 41_3) hat endlich Lescure die dem Sinne nach einzig richtige Lesart „mes i n j u s t e s d é f i a n c e s" (p. 33_{15}).

[1]) Das Vorwort dieser Ausgabe enthält die ersten kritischen Angaben über das Leben der Aulnoy, die oben S. 3 ff. benutzt wurden.

[2]) Druckfehler bei Lescure 170_2 l e plus attentive.

II. Kapitel.

Die Märchen.

I. Stoffliche Untersuchung.

A. Vorbemerkung.

Ich kann in die stoffliche Untersuchung unserer Märchen nicht eintreten, ohne den Grundsatz zu erläutern, den ich hierbei befolgte. Es war im Rahmen dieser Arbeit bei der beinahe täglich wachsenden Märchenliteratur unmöglich, alle verwandten Stoffe zusammenzustellen und zu verarbeiten, was überdies nach der Arbeit der großen Märchenforscher seit Grimm für einen Anfänger ein gewagtes Unternehmen gewesen wäre. Es kam mir vielmehr darauf an, unter Heranziehung der nächsten Überlieferung die Märchen oder genauer die Märchenmotive der Aulnoy auf ihre Echtheit hin zu prüfen. Wenn ich mich hierbei einiger großer Sammlungen bediente, so folgte ich der Ansicht Reinhold Köhlers, daß die Märchen „zum größten Theil nur Varianten einer verhältnismäßig geringen Anzahl von Grundformen" sind, sodaß „wer die Grimmsche Sammlung oder eine andre besonders reichhaltige ... gelesen hat, in den sämmtlichen übrigen Sammlungen europäischer Märchen des ihm wirklich Neuen wenig finden wird" (R. Köhler, Aufsätze 15). Handelte es sich also um allgemein verbreitete Typen, so war ihre Charakterisierung leicht, und außerdem bot die wissenschaftliche Bearbeitung jener Sammlungen, soweit sie erfolgt war, mühelos Gelegenheit, sie in die aufgestellten Gruppen einzureihen und dabei die Besonderheiten der Aulnoyschen Überlieferung abzuheben. Wurde im übrigen, namentlich aus einsamer stehenden Märchen, einiges Neue herausgearbeitet, so ist das wohl dem Umstande zu verdanken, daß die vergleichende Märchenforschung an ihm als weniger wichtig vorüberging, oder daß es von den novellistischen Zutaten der Baronin Aulnoy verdeckt war, vielleicht auch, daß ihre Märchen heute in Deutschland ziemlich selten und nur in wenig Bibliotheken zugänglich sind. Wenn nur zu drei Märchen unmittelbare literarische Quellen nachgewiesen sind, so mag das dafür sprechen, daß die Aulnoy im übrigen aus der mündlichen Überlieferung schöpfte, muß aber natürlich nicht jede andre literarische Ent-

lehnung ausschließen. Unmöglich läßt sich indessen Dunlop's Behauptung in ihrem kategorischen Sinne aufrecht erhalten, daß die meisten Märchen „fast unverändert dem Pentamerone des Basile oder den Nächten des Straparola entnommen" seien (Dunlop-Liebrecht 409b). Im übrigen zeigte sich bei der Ferne der Zeit und wegen des Versagens der Bibliotheken eine genauere Nachforschung in dieser Richtung, besonders nach dem Quellenanteil der berühmten Bibliothèque Bleue,[1]) sehr erschwert, und vielleicht ist sie für die Stoffe an sich auch nicht durchaus wesentlich. Nach dem Gesagten verzichten also die folgenden Untersuchungen von vornherein darauf, über Ursprung und Geschichte der einzelnen Märchen endgültig Aufschluß zu geben. Daß ein solches Unternehmen hier nicht allein durch den Mangel an Zeit unterbunden wurde, sondern überhaupt an sich sehr erschwert ist durch die Unsicherheit des Quellenmaterials namentlich moderner Sammlungen, die schon oft zu falschen Schlüssen und wunderlich subjektiven Kriterien verleitet hat, ist eine bekannte Tatsache. Was das für die vergleichende Märchenforschung bedeutet, hat Hertel, von indischen Verhältnissen ausgehend, erläutert in einer Abhandlung über die „Erzählungsliteratur der Jaina" (im „Geist des Ostens, Monatsschrift f. Asiatenkunde 1913 Heft 3, 4, 5; besonders Heft 3 S. 180 f., 189).

B. Einzelne Märchen und ihre Motive.

1. Überlieferte Märchen.

La Belle aux Cheveux d'or. II, 45.

Prinzessin Goldhaar schlägt die Werbung eines Königs aus. Avenant, ein junger Höfling, rühmt sich, daß seiner Werbung die Prinzessin wohl gefolgt wäre. Seine Neider verdächtigen ihn darum beim Könige, der ihn in einen Turm werfen läßt, ihm aber Freiheit und Vertrauen wiederschenkt, als er eines Tages seine Klagen hört. Auf einem guten Roß und nur mit einem Schreibzeug ausgerüstet, macht er, Avenant, sich nun auf die Brautwerbung. Unterwegs rettet er einem Karpfen, einem Raben und einer Eule das Leben. Die Prinzessin Goldhaar folgt indessen seiner Werbung erst, nachdem er ihr einen verlorenen Ring, das Haupt des Riesen Galifron und ein Fläschchen Gesundheits- und Schönheitswasser aus der grotte ténébreuse verschafft hat, wobei ihm sein Hündchen Cabriole und vor allem die drei dankbaren Tiere raten und helfen. Die Hochzeit wird glänzend gefeiert, doch die junge Königin liebt schon längst ihren Brautwerber und zeichnet ihn vor allen Höflingen aus. Seine Neider stacheln des Königs Eifersucht, und Avenant wird wieder in den Turm geworfen. Um die Liebe seiner Frau zu gewinnen, will der König seine Schönheit durch jenes Wunderwasser erhöhen. Aber eine Kammerfrau hat das Fläschchen zerbrochen und

[1]) Vgl. Corrard de Breban, Appendice (mit Liste der Bibl. Bleue) und Nisard, besonders Cap. XIV.

an seine Stelle ahnungslos ein ähnliches mit Gift gestellt. Der König salbt sein Gesicht, schläft ein und stirbt. Die Königin erlöst Avenant, und beide werden ein glückliches Paar.

Das Märchen ist eine eigentümliche Fassung des weitverbreiteten Märchens von der goldhaarigen Jungfrau und den Wassern des Lebens und des Todes. Ausführlicher haben hierüber gehandelt Cosquin in seinen Anm. zu Nr. 73 La Belle aux Cheveux d'or, R. Köhler in seinen Anm. zu Gonzenbach Nr. 83, II und derselbe in seinem Aufsatz „Tristan und Isolde und das Märchen von der goldhaarigen Jungfrau und von den Wassern des Todes und des Lebens" (Kleinere Schriften II, 328 ff.). Unsrem Märchen am nächsten steht die jüdische Erzählung vom Rabbi Chanina (Maase-Buch, Basel 1602, Kap. 143), nach R. Köhler eine der besten Varianten, die er im Zusammenhang jenes Aufsatzes (S. 333 ff.) ausführlich mitgeteilt und besprochen hat: Von den Ältesten zur Heirat gedrängt, will ein gottloser König nur die zum Weibe nehmen, der das Goldhaar gehört, das ein Vogel zufällig auf seine Schulter fallen läßt. Rabbi Chanina, von seinen Feinden vorgeschlagen, führt sie herbei, nachdem er mit Hilfe dreier dankbarer Tiere (Rabe, Fisch, Hund) schwere Aufgaben gelöst hat (Wasser des Paradieses und der Hölle, Ring). Chanina wird von seinen Neidern ermordet, von der Königin aber mit dem Paradieswasser wieder belebt. Der König läßt sich nun auch zum Versuche totschlagen, wird aber vom Höllenwasser, das die Königin auf ihn schüttet, verbrannt; Hochzeit. Man erkennt, daß, abgesehen von der Einleitung (Goldhaar) unsre französische Fassung in ihrem Aufbau durchaus der jüdischen entspricht: An die Verpflichtung der Tiere schließt sich die Lösung der Aufgaben, worauf die Prinzessin dem Werber folgt und ohne weiteres den König heiratet, während sonst hier oft nochmals unlösbare Aufgaben einsetzen oder aber überhaupt erst hier, nachdem die Prinzessin durch eine List entführt wurde. Das letztere gilt besonders von den von R. Köhler II S. 343 f. aufgeführten Versionen; ich gebe hiervon als Beispiel das Märchen von Livoretto (Straparola III, 2), weil es die Aulnoy sicher gelesen, wenn auch kaum als direkte Vorlage benutzt hat: Livoretto bringt auf Anstiften neidischer Höflinge eine Prinzessin in die Gewalt des Sultans von Kairo (mit Hilfe eines Zauberpferdes). Später schafft er mit Hilfe eines dankbaren Fisches und eines dankbaren Falken den Ring der Prinzessin und das Wasser des Lebens herbei. Nun muß der Sultan Livoretto töten, worauf die Prinzessin ihn wieder belebt und verschönt. Auch der Sultan will das erproben, aber die Prinzessin erweckt ihn nicht wieder und heiratet Livoretto. Unser Märchen stimmt zu diesem italienischen und seinen Varianten nur insofern, als gleichfalls in seiner Fassung abweichend von der jüdischen und den ihr nahestehenden das Motiv vom Goldhaar, das ein Vogel bringt, verloren gegangen ist. Nur der Name der

Prinzessin erinnert noch an diesen typischen Zug, der schon im ägyptischen Brüdermärchen[1]) als anschwimmende Haarflechte vorkommt. Im übrigen heißt es einfach von unsrer Schönen: „Quand il eut appris tout ce qu'on disoit de la Belle aux Cheveux d'Or, bien qu'il ne l'eût point encore vue, il se prit à l'aimer si fort... (Cab. II, 44). La Belle aux Cheveux d'Or ist also bekannt, und Avenant braucht sie nicht erst zu suchen, womit die typische Einleitung der vollständigen Märchen sich erledigt. Wichtig ist auch, wie R. Köhler ebenso hervorhebt, daß Avenant nicht Wasser des Lebens und Todes, sondern Schönheitswasser holen muß. Auf diese Weise fällt seine Tötung und Wiederbelebung am Schlusse weg, und der König stirbt als Opfer seiner Eifersucht und Eitelkeit, indem er das Schönheitswasser ahnungslos mit einem Giftwasser vertauscht, woran die Königin unschuldig ist. Am meisten klingt hier noch an das bretonische Märchen von Luzel, Veillées bretonnes, Morlaix 1879 p. 148 (Cosquin II, Nr. 73 Rem. p. 295); hier verlangt der König, mit dem vom Helden geholten Lebenswasser verjüngt zu werden, aber die Prinzessin gießt auf ihn vier Tropfen Todeswasser, woran er stirbt. Daß bei der Aulnoy diese für den König tragische Lösung durchscheint, ist natürlich nicht zu leugnen, mag sie nun dabei einer abweichenden Überlieferung gefolgt sein, oder, was wahrscheinlicher ist, mit Rücksicht auf das Zartgefühl ihrer höfischen Leser die volkstümliche Derbheit ihrer Vorlage gemildert oder vielmehr verwässert haben. — Im Einzelnen nur noch einige Bemerkungen. Mit dem jüdischen und italienischen Märchen gemein hat unser französisches das Motiv der neidischen Hofleute, deren Rolle sonst oft ein ganz bestimmter böser Gefährte übernimmt (R. Köhler II, 341 f.; I, 305; Cosquin I Nr. 3 u. Rem.), der sich den Helden durch einen abgezwungenen Schwur verpflichtet hat. Wenn Avenant als einzige Ausrüstung eine „écritoire" mitnimmt, um sich seine Rede aufzuschreiben, so erinnert das unwillkürlich an die „Schriffedder" des Ferenand getrü (Grimm Nr. 126) oder an die verhängnisvolle Feder (plume), die der Held des lothringischen Märchens (Cosquin Nr. 73) aufhebt, indem vielleicht jene ersten beiden Züge aus dem letzten verblaßt sind, zumal da sie dort im weiteren Verlauf keine oder nur nebensächliche (Grimm) Bedeutung haben. Es erübrigt sich, hier des näheren auf das verbreitete Motiv von den dankbaren Tieren einzugehen, worüber zum ersten Male Benfey[2]) (Pantschatantra I § 71) ausführlich handelte, desgl. auf das entsprechende Motiv von den „unlösbaren" Aufgaben. Sie variieren in den verwandten und fernstehenden Erzählungen natürlich ungemein; von

[1]) Wiedemann, 68 f.; R. Köhler II, 345 f.

[2]) Vgl. über die umstrittene Ursprungsfrage dieses Motives Bédier 110; v. d. Leyen 105.

den Aufgaben kehrt am häufigsten, wie auch hier, die wieder, den ins Wasser gefallenen Ring und die Wasser des Todes und Lebens zu holen oder ein ähnliches Wunderelixier. Bei Luzell II, 38 muß der Held, ähnlich wie der unsre, das Haupt eines Menschenfressers bringen „qui fait le malheur du pays". Vgl. über diese beiden letzten Themen noch B. A. VI Nr. 372 S. 199 R. Köhler I, 607 „Tiere, dankbare" und Du Méril 554 f. Selten scheint in den verwandten Märchen das Hündchen Cabriole Entsprechung zu finden, dessen Rolle dort entweder weggefallen ist oder von einem klugen Roß übernommen wird. Ein treues Hündchen erscheint öfter, z. B. bei Luzel III, 137. Zuviel Ehre hat R. Fürst (S. 47) unsrem Cabriole angetan, wenn er ihn mit dem „guten kleinen Hunde" Lafontaines vergleicht; ich kann hier keine Verwandtschaft entdecken. Daß schließlich das Märchen von der goldhaarigen Jungfrau noch heute im französischen Volksmunde umläuft, versichert uns, wenn es nicht schon jenes bretonische Märchen beweist, ausdrücklich Du Méril (S. 473), nach dem man sich noch heute in der Normandie u. a. das Märchen von „Ferenand getrü und Ferenand ungetrü" (Grimm 126) erzählt. In der Anm. (1) zu S. 474 sagt er sogar: „le conte normand se rapproche cependant beaucoup plus de «La belle aux cheveux d'or» de madame d'Aulnoy . . ." — Varianten sind außer an den angegebenen Stellen noch zu finden bei: Cosquin I Nr. 3 mit Remarques, R. Köhler I 394 ff., 402, 467, 537 ff., Bolte (Grimm) III, 208; ferner bei Sklarek Nr. 11 Feenprinzessin Goldhaar (mit Anm. S. 291); Luzel I, 143 ff. (sieben Märchen dieses Typus); I, 98.

La Princesse Rosette. II, 230.

Einer Königin wird bei der Geburt ihrer Tochter Rosette von den Feen prophezeit, daß diese ihre zwei Brüder in Todesgefahr bringen werde. Ein Einsiedler rät, die Prinzessin in einen Turm zu sperren. Nach dem fast gleichzeitigen Tode der Eltern wird „le grand prince" König und gibt seiner Schwester die Freiheit. Gleich am ersten Tage bewundert sie im Walde einen Pfau und besteht darauf, nur den König dieser Vögel zu heiraten. Große Bestürzung der Brüder, die mit dem Bilde der Schwester auf die Suche ziehen. Sie kommen ins wunderliche Reich der Maikäfer und werden von dem freundlichen König nach dem 30 0000 Meilen entfernten Königreich der Pfauen verwiesen. Der schöne Pfauenkönig stimmt freudig zu, Rosette zu heiraten, allerdings unter der Bedingung, daß die Brüder vorläufig seine Gefangenen bleiben. Die Schwester wird brieflich benachrichtigt und macht sich, nur von ihrer Amme, ihrer Milchschwester und dem Hündchen Frétillon begleitet, auf die Fahrt. Die Amme weiß den Bootsmann zu bereden, die schlafende Rosette in ihrem Bett aufs Meer auszusetzen und ihre, der Amme, häßliche Tochter als Braut unterzuschieben. Doch der entsetzte Pfauenkönig läßt sie allesamt einkerkern, und die Brüder können nur mit Mühe sieben Tage Aufschub für ihr Todesurteil erlangen. Unterdes ist Rosette mit Frétillon ans Land getrieben worden, wo ein alter Fischer sie in seiner Hütte aufnimmt. Rosette schickt dreimal Frétillon in die Stadt, des Königs Mittag- und Abendessen zu holen. Da wird das Hündchen von einem Höfling entdeckt und damit auch Rosette und der

alte Fischer, die gefesselt vor den König geführt werden. Der Alte erzählt ihre Geschichte, der König erkennt seine wahre Braut und feiert mit ihr eine glänzende Hochzeit, an der auch die erlösten Brüder und die begnadigten Übeltäterinnen teilnehmen.

Die Aulnoy bietet hier die Variante zu einem verbreiteten Märchen, das ich mit R. Köhler bezeichne als „das Märchen von dem Bruder und seiner schönen Schwester, welche ein König, der durch ihren ... Bruder von ihr gehört oder ihr Bild gesehen hat, heiraten will, an deren Stelle aber auf der Fahrt zum König eine falsche Braut untergeschoben wird, bis schließlich doch die rechte Braut die Gemahlin des Königs wird" (Gonzenbach 225). Varianten sind zu finden in den Anm. R. Köhlers an der eben genannten Stelle, ferner bei Grimm III, 232 ff.; R. Köhler I S. 62, 125 ff., 405. Innerhalb dieser Fassungen wahrt sich unser französisches Märchen eine relativ selbständige Stellung, der schon Grimm (III, 233) viele „schöne Züge" nachrühmt. Da ist zunächst das Motiv vom Turm, in den ein Mädchen gesperrt wird, und das von der Leyen auf einen uralten Volksglauben zurückführt (v. d. Leyen 68). Das Motiv, das in den Märchen der Aulnoy öfter wiederkehrt (Biche au bois, Chatte Blanche, Printanière, Rameau d'or)[1]) zeigt hier allerdings die eigene Umkehrung, daß Rosette im Turm leben muß nicht, um sich, sondern um die Brüder vor Unheil zu bewahren, das ihnen von ihr drohen soll. Aber gerade das entspricht eigentlich jenem Glauben, nach dem ein Mädchen im Pubertätsalter allen, die sie berühren, Unglück bringt. — Ein Einsiedler, der Rat erteilt, findet sich auch sonst im französischen Märchen, so bei Luzel I, 179; II, 358. Das Bild der Schwester, mit dem die Brüder auf die Suche nach dem Pfauenkönig ziehen, zeigt sich auch in den verwandten Märchen in mannigfacher Verwendung, so bei Grimm Nr. 135, Gonzenbach Nr. 33 (vgl. R. Köhler I, 127). Wenn sich dann der König vom bloßen Sehen sterblich in das Original verliebt, so kehrt dieses Motiv im Märchen sehr oft wieder (v. d. Leyen 56), z. B. auch in Indien (Tawney, Kathasaritsagara II, 370). Abseits von den verwandten Märchen steht der zweite Teil. Da ist besonders der eigene Zug von der Aussetzung[2]) im Bett, das nicht untergeht, weil es mit Phönixfedern gefüllt ist, fast so schön wie der deutsche, wonach die Seele als Vogel aus dem Wasser aufsteigt (Grimm Nr. 135). Grimm vergleicht die angelsächsische Sage von Scyld Scafing, der auf einem Strohbund schlafend angeschwommen kommt (III, 314). Über das hiermit verknüpfte Motiv der Unterschiebung hat gehandelt Arfert, Das Motiv von der untergeschobenen Braut. Diss. Rostock 1897.[3]) Das

[1]) Vgl. auch Grimm Nr. 135; Luzel I, 368, III, 283 f., 295 Gonzenbach Nr. 20 S. 126, Nr. 53 (Anm.) etc. — [2]) Vgl. Näheres S. 30. — [3]) Vgl. auch G. Huet, L'antiquité du thème de la fiancée substituée (Revue des traditions pop. 22, 1—8).

Hündchen Frétillon, das abweichend von der sonstigen Überlieferung die Lösung auf höchst originelle und doch volkstümliche Weise herbeiführt, hat sein Gegenstück in Avenants Cabriole. Tiere, die sich Essen holen, kommen auch in einem ungarischen Märchen bei Stier S. 8 f. vor, dort rauben sie es allerdings gewaltsam. Daß der Schauplatz der Aussetzung und Errettung das Meer bezw. das Meeresufer ist, scheint mir erwähnenswert im Hinblick auf die Heldin verwandter Märchen, die in der Gewalt einer Meerfrau ist und ihrem Bruder am Strande erscheint. (Vgl. Gonzenbach *226*).

La Bonne Petite Souris II, 363.

König Lustig wird vom König des Tränenlandes besiegt und getötet, die schwangere Königin ins Tränenland entführt und in einen Turm gesperrt. Eine Fee prophezeit ihr die Geburt einer wunderschönen Prinzessin, die der böse König seinem häßlichen Sohne zur Frau bestimmt. Die arme Königin wird im Turm durch die Sprünge einer guten kleinen Maus erheitert. Als sie mit dem Tierchen ihre kärgliche Mahlzeit teilt, erscheint eine wohlbesetzte Tafel. Eines Tages zeigt sich eine alte Frau am Turme, die die Tochter der Königin zu retten verspricht, wenn sie ihr Mäuse verschafft, was die Königin ablehnt. Da verwandelt sich bei der Geburt der Prinzessin die kleine Maus in jene Fee und erklärt der Königin, daß sie ihr unter Gestalt des Tierchens bisher beigestanden, sie auch als jene Alte auf ihre Gutherzigkeit hin geprüft habe und nun ihre Tochter Joliette retten werde. Während aber die Königin Joliette in einem Körbchen, das sie während der Schwangerschaft aus dem von der Maus herbeigeholten Stroh geflochten hat, vom Turme herabläßt, wird das Neugeborene von der bösen Fee Cancaline entführt. Die gute Fee ist zunächst machtlos und kann die Königin nur vor dem bösen König, der sie hängen will, auf ein fernes Schloß retten. Hier erfahren sie nach 15 Jahren, daß die Putenhüterin des Königs sich weigere, dessen häßlichen Sohn zu heiraten. Da macht sich die gute Fee auf, um das Mädchen teils als Maus, teils als alte Schäferin zu erproben und erkennt in ihr schließlich Joliette, die der bösen Cancaline entflohen ist, und die nun ihrer Widerspenstigkeit wegen in einen Turm geworfen wird. Da zwickt die gute Fee als Maus dem König und seinem Sohne während der Nacht Lippen, Nase und Zunge blutig und beißt dem Sohne sein einziges Auge aus, sodaß dieser, in seiner Wut niemand erkennend, mit seinem Vater in Kampf gerät. Beide verwunden sich schwer und werden von den unzufriedenen Untertanen in den Fluß geworfen. Nun wird Joliette befreit, durch einen Staatsstreich zur freudig begrüßten Königin ausgerufen und mit dem schönsten aller Prinzen vermählt.

Trotzdem sich für dieses Märchen noch keine völlige Entsprechung hat finden lassen, ist an seiner Echtheit kaum zu zweifeln. Das Eingangsmotiv von der schwangeren Königin, die in die Gewalt eines feindlichen Königs gerät, ist auch im „Ricdin-Ricdon“ des Fräulein L'Héritier verwendet, welches Märchen sich aber im übrigen als eine Verbindung von Grimms „Drei Spinnerinnen“ (Nr. 14) und „Rumpelstilzchen (Nr. 55) darstellt. Die gute kleine Maus, die die gefangene Königin erheitert und versorgt, erinnert an Mistkäfer, Maus und

Heimchen in Pentamerone III, 5, die ihrem Herrn ähnliche Dienste leisten. Der Joliette als Putenhüterin geht es wie vielen Prinzessinnen des Märchens, die dienen müssen, hier allerdings mit dem Unterschied, daß sie dem Königssohn nicht willfährig ist. Originell ist die Art, wie die Maus dem bösen König und seinem Sohne zusetzt. Derselbe oder doch ein ähnlicher Zug findet sich in „Le maréchal-ferrant de Barbaste p. 202 der Contes populaires de la Gascogne par C. Moncaut, Paris 1861 (s. R. Köhler I, 93),[1]) wo des Helden Tiere — Grille, Floh, Ratte — einem Prinzen in den ersten drei Nächten so zusetzen, daß er die Prinzessin nicht berühren kann. Einen ähnlichen Dienst leisten Mistkäfer, Maus und Heimchen auch dem Helden des oben zitierten neapolitanischen Märchens (Pent. III, 5), nur mit einer drastischen Steigerung, deren derbe Komik man am besten im Original nachliest. Der Erfolg, den die Maus hat — Vater und Sohn bringen sich um — entspricht schließlich ganz ähnlichen Situationen des Märchens, wo zwei Personen durch die Neckereien oder Quälereien eines verborgenen Dritten in Streit geraten. So verprügelt zum Beispiel der Menschenfresser im sizilianischen Märchen von Caruseddu (Gonzenbach 147) seine Frau, in der Meinung, sie ziehe ihm die Bettdecke weg, was in Wirklichkeit der verborgene Caruseddu tut.

Finette Cendron. II, 484.

Ein verarmtes Königspaar kann seine drei Töchter Fleur d'Amour, Belle-de-Nuit, Fine-Oreille, genannt Finette, nicht mehr ernähren. Da versucht die Königin, sie soweit wegzuführen, daß sie sich nicht mehr heimfinden. Doch der Plan wird zweimal von der jüngsten Tochter Finette erlauscht und vereitelt, indem sie jedesmal vorher zu ihrer Pate, der Fee Merluche, geht (sie wird von einem Rosse hin- und zurückgetragen) und von ihr ein Garnknäuel, dann einen Sack Asche erhält, wodurch sich die Mädchen zurückfinden. Da aber Finette auch das zweite Mal trotz des Verbotes der Pate die bösen älteren Schwestern mit heimgenommen hat, gelingt der dritte Versuch der Mutter, indem die Tauben die ausgestreuten Erbsen aufpicken. Finette pflanzt in der einsamen baumleeren Gegend eine zufällig gefundene Eichel. Diese wächst zusehends durch fleißiges Begießen, sodaß Finette eines Tages von ihrem Wipfel ein herrliches Schloß erspäht. Dorthin machen sich die Schwestern auf, aber welch Entsetzen, als eine Menschenfresserin sie empfängt und vor dem heimkehrenden Menschenfresser unter einem Kübel verbirgt. Der ogre, der das Menschenfleisch sofort riecht, willigt endlich ein, die Mädchen als Dienerinnen zu gebrauchen und erst gelegentlich zu verzehren. Sie müssen Brot backen; doch als der ogre sich auf die schlaue Bitte der Finette in den Ofen beugt, um an der hineingeworfenen Butter zu prüfen, ob genug Hitze da sei, da fällt er hinein und verbrennt. Die jammernde Alte will Finette zum Troste als feine Dame frisieren. Doch während die Schwestern sie kämmen, schlägt Finette ihr den Kopf ab. — Finette muß nun als Aschenputtel im Schloß haushalten, die Schwestern gehen zu Ball. Doch eines Abends findet sie am Herd einen goldenen Schlüssel und bald auch die zugehörige Kassette mit einer Unmenge von Kleidern und Kostbarkeiten. Nun geht

[1]) Auch bei Bladé III, 23.

auch Finette — immer nach den Schwestern — zum Balle, wird unerkannt als Schönste gefeiert und kehrt jedesmal vor den Schwestern zurück, sie als Aschenputtel empfangend. Doch eines Abends verspätet sie sich und verliert in der Eile den Pantoffel. Prinz Chéri findet ihn und wird vor Sehnsucht nach der Besitzerin liebeskrank. Auf den Aufruf des Königs machen sich alle Mädchen zur Anprobe auf, nachdem sie durch alle möglichen Künste ihre Füße zu verkleinern versucht haben. So auch die beiden Schwestern, die ihre jüngste höhnend zu Hause lassen. Doch Finette schmückt sich kostbar aus der Wunderkassette, jenes brave Roß erwartet sie und trägt sie, die Schwestern überholend und mit Kot bespritzend, zum Schloß, wo sie die Anprobe besteht und des Prinzen Gemahlin wird, nicht aber ohne vorher die Rückgabe ihres von Chéris Vater eroberten väterlichen Reiches an ihre armen Eltern bedungen und den bösen Schwestern verziehen zu haben.

Die Baronin Aulnoy bietet hier das Märchen von den verstoßenen Geschwistern in Verbindung mit dem von Aschenputtel. Interessant ist, daß Perrault kurz vorher dieselben Märchen fixiert hat und zwar das erste in „Le Petit Poucet" und das zweite in „Cendrillon". Ein Vergleich zeigt die Eigentümlichkeiten der Aulnoy'schen Überlieferung und damit ihre Unabhängigkeit. Dasselbe erweist sich gegenüber den bei Grimm III, 30 im Anschluß an „Hänsel und Gretel" gegebenen Varianten (vgl. den Nachtrag bei Bolte 115 ff.). Wichtig ist, daß es sich hier anstatt um zwei um drei Geschwister handelt, die Schwestern und Königskinder sind. Indem sie so in ihrer Dreiheit das verbreitete Motiv von den zwei bösen und der jüngsten guten Schwester darstellen, geben sie gleichzeitig Überleitung und Zusammenhang mit dem zweiten Teile, dem Aschenputtelmärchen. Auch im folgenden wiederholt sich die bedeutsame Herrschaft der Zahl Drei, indem sich mit dem dreimaligen Anschlag der Mutter das dreimalige Erlauschen und Gegenspiel Finette's bezw. ihrer Schwestern verknüpft. Abgesehen davon, daß hier etwa in „Hänsel und Gretel" oder „Le petit Poucet" nur ein zweimaliger Anschlag vorliegt, zeigen auch die Gegenmittel der Finette eine Steigerung des Motivs; denn sie stammen von ihrer Pate, der Fee Merluche, und sind als solche wunderbarer Natur. Das wunderbare Knäuel findet sich in gleicher Verwendung im lappländischen Märchen (Poestion 146) und erinnert, wenn auch im umgekehrten Sinne, an das Garn im sonst fernstehenden Märchen von den „sechs Schwänen" (Grimm Nr. 49), das sich von selbst aufwickelt und den Weg zeigt (vgl. auch R. Köhler I S. 407, Luzel I, 180 boule d'ivoire). Die Wunderasche, die Finette ausstreut „sans que le vent ni la pluie y gâtassent rien" entspricht der Asche Nennillos im neapolitanischen Märchen (Pent. V, 8),[1]) das in seinem ersten Teile ebenfalls unser Aussetzungsmotiv variiert. Die Kleie, die Nennillo wirft, teilt das Schicksal der Brotkrumen Hänsels und des Petit Poucet und der Erbsen im Aulnoy'schen Märchen, die die

[1]) Vgl. auch Wlislocki 121.

Vögel auffressen. Erwähnt sei noch, daß die ländlichen Geschenke der Finette an ihre Pate an die Rotkäppchens in Perraults Märchen anklingen. Daß der unbarmherzigen Mutter der mitleidige Vater gegenübersteht, entspricht den meisten verwandten Fassungen. Schön und scheinbar selbständig ist der Zug, daß Finette eine Eichel pflanzt, um von der rasch emporgewachsenen Eiche Ausschau zu halten. Immerhin erinnert er an das lothringische Märchen „Pois de Rome" (Cosquin II, 56) und die vielen hierher gehörigen Varianten, wo ein Mann an einer zusehends wachsenden Bohne ins Paradies klettert. In einer bretonischen Version (Sébillot I Nr. 12), die Cosquin u. a. dazu gibt, findet sich sogar, daß der Arme zu der im Garten gepflanzten Bohne jeden Morgen sagt, rasch zu wachsen, ähnlich wie unsre Geschwister zur Eichel: „croîs, croîs beau gland" (II, 496). In der unten angegebenen maltesischen Variante (Stumme, 3) steigt Kügelchen auf einen Baum, von dem aus er den Lichtschein des Menschenfresserhauses bemerkt. Wie in den verwandten Märchen, so gelangen schließlich auch hier die Schwestern zu Menschenfressern. Der Aufenthalt in deren Schloß zeigt schwache Anklänge an den Hänsels und Gretels im Knusperhäuschen, so der Zwang zum Dienen und der Sturz des ogre in den Backofen (vgl. R. Köhler I, 519 oben), den die schlaue Finette veranlaßt. Die Enthauptung der ogresse bei der Toilette à la mode ist ebenso originell wie dem höfischen Habitus unsres Märchens entsprechend. Die erheuchelte Ungeschicklichkeit, die zum Tode des ogre führt, zeigt sich übrigens auch in Indien, so bei Hertel, Himalaya 76 (Räuber stirbt durch Erhängen, als er einer von ihm überfallenen listigen Frau diese Todesart vormacht). Neuerdings hat Cosquin über dies Motiv gehandelt in „Étude de Folk-lore comparé, Rennes 1910 (Extrait de la Revue des traditions populaires, janvier-avril 1910). Daß auch der französische ogre das Menschenfleisch sofort riecht, sei nicht vergessen zu erwähnen. Vgl. zu diesem Zuge auch Stummes unten angegebene Varianten und desselben Märchen ... aus ... Tripolis 122, Luzel III, 470 (10 Stellen). — Während nun in einzelnen Versionen die Geschichte mit dem Tod des Ungeheuers endet, schließt sich in anderen die wunderbare Flucht der Kinder an mit den für die Riesen unüberwindlichen Hindernissen oder den täuschenden Verwandlungen der Kinder. Daß dieser Teil bei der Aulnoy durch das Aschenputtelmärchen ersetzt ist, scheint einzig[1]) dazustehen, ebenso wie das Märchen selbst unter den zahllosen verwandten Fassungen seine Eigentümlichkeiten aufweist. Von Perraults Cendrillon ist es jedenfalls völlig unabhängig. Es ist

[1]) Das ungarische Märchen bei Stier Nr. 5 erkannte schon R. Köhler I, 275 Anm. (1) als direkte Entlehnung.

eine Armut unsres Märchens, daß ihm die Aufgaben mit den helfenden Vögeln fehlen und vor allem der dem Volksglauben entsprungene Zug vom Grabe der Mutter mit dem Bäumchen und dem hilfreichen Vogel (Seele). Wurde schon bei Perrault dies Motiv durch die theatralisch auftretende Fee ersetzt, so bei der Aulnoy — noch mehr abgeschwächt — durch die Wunderkasette. Der Schlüssel, den Cendron hierzu findet, erinnert an den des Paderbörnschen Märchens, den die tote Mutter der Tochter aus dem Grabe reicht (Grimm III, 41). Unsrer Fassung eigentümlich ist es auch, daß der Ball nicht auf dem Königsschlosse stattfindet; der Prinz findet daher den Pantoffel zufällig auf dem Wege zur Jagd und wird, ohne Cendron gesehen zu haben, liebeskrank. Wie bei Perrault und Pentamerone (I, 6) erläßt der König nun einen Aufruf, der alle Mädchen zur Anprobe aufs Schloß entbietet. Auch sie wenden alle möglichen Verkleinerungsmittel an, nur nicht das drastische Abschneiden der Zehe oder Ferse im deutschen Märchen, worauf dann die Vögel aufmerksam machen. Eigen ist endlich unsrer Fassung, daß die bösen Schwestern garnicht zur Anprobe kommen, sondern von Cendron auf dem braven Rosse, das sie früher zur Pate getragen und nun plötzlich wiedererscheint, überholt werden. Der Schluß ist wie bei Perrault versöhnlich gestaltet, indem Cendron den Schwestern verzeiht. — Für die zahlreichen Varianten dieses Märchens verweist Pletscher auf die „Apotheose der Variantensammlung" von Marian Roalfe Cox (Cinderella. Three Hundred and forty-five variants of Cinderella, Catskin and Cap o'Rushes. Introduction by Andrew Lang. London 1893 Folk-Lore Society). Vgl. ferner R. Köhler I. S. 189, 274, 62 und als neuere Varianten für den I. Teil (verstoßene Geschwister): Stumme, Märchen der Berbern von Tamazratt Nr. I; Stumme, Märchen der Schluch von Tazerwalt Nr. 1; Stumme, Maltesische Märchen Nr. I; Bladé III, 41; für den II. Teil (Aschenputtel): Stumme, Maltes. Märchen Nr. 13; Wlislocki Nr. XXII; Bladé I, 258 ff.; Luzel II, 176; III, 274, 299; Revue des Traditions populaires, 28 Nr. 6 p. 241 Les Contes indiens et l' Occident etc. I La pantoufle de Cendrillon dans l'Inde par Cosquin; Bédier, p. 69, 107 f. (Ursprungsfrage). O. Bleich, Das Märchen vom Aschenbrödel, vornehmlich in der deutschen Volks- und Kunstdichtung (Zs. f. vergl. Literaturgeschichte 18, 55—102); Aug. Hausrath und Aug. Marx, Altgriechische Märchen, bei Eugen Diederichs, Jena 1913. (Rhodopis.)

La chatte Blanche. III, 478.

Ein König will denjenigen seiner drei Söhne zum Erben machen, der ihm — jedesmal nach Jahresfrist — den kleinsten Hund, die feinste Leinwand (sie muß durch ein Nadelöhr gehen) und das schönste Mädchen heimbringt. Der Jüngste erfüllt die beiden ersten Aufgaben mit Hilfe der Chatte Blanche, die ihm — jedesmal nach Ablauf eines in ihrem

Waldschloß herrlich verlebten Jahres — eine Eichel und eine Nuß mit den verlangten Kostbarkeiten als Inhalt einhändigt. Am letzten Abend des dritten Jahres, das der Prinz bei ihr verlebt, befiehlt ihm Chatte Blanche, ihr Kopf und Schwanz abzuhauen und ins Feuer zu werfen. Widerstrebend willfährt er, da ist die Katze erlöst und wird zur schönsten Prinzessin der Welt, die dem erstaunten Befreier ihre wunderbare Geschichte erzählt: Als ihre Mutter mit ihr, der Prinzessin, schwanger war, faßte sie unbezähmbare Begier, von den Früchten eines Feengartens zu essen. Die Feen erfüllen den Wunsch gegen das Versprechen, ihnen die neugeborene Tochter zur Erziehung zu geben. Nach anfänglichem Widerstreben des Königs, den ein das Land verwüstender Drache gefügig macht, holen 36 Feen die Prinzessin ab. Sie wird von ihnen in einem türenlosen Turm erzogen, an dem nach Jahren ein Ritter erscheint und die Liebe der Prinzessin gewinnt. Als sie von den Feen dem häßlichen Zwergenkönig Migot zugesprochen wird, fertigt sie eine Strickleiter, um mit dem Ritter zu entfliehen. Der aber ersteigt kühn den Turm, wird beim zweiten Besuche von den Feen überrascht und ihrem Drachen zum Fraße gegeben, während sie, die Prinzessin, in Chatte Blanche verwandelt wird. Sie muß als solche solange in ihres Vaters Schloß leben (die Eltern sind gestorben), bis ein dem verlorenen Geliebten ähnlicher Prinz sie erlösen wird. Das ist der Held unsres Märchens, der mit ihr in prächtigem Aufzuge in sein väterliches Reich heimkehrt, wo eine dreifache Hochzeit gefeiert wird, ohne daß der alte König sein Versprechen erfüllen muß; denn die erlöste Königin schenkt jedem ein Königreich, wonach ihr und ihrem Befreier immer noch drei übrig bleiben.

„La Chatte Blanche" ist das deutsche Märchen von den „Drei Federn" (Grimm Nr. 63) und von dem „Kätzchen" (Nr. 106) verflochten mit „Rapunzel" (Nr. 12). Es ist ein offenbarer Irrtum Wilhelm Grimms, wenn er statt des letzteren Märchens das vom „Rumpelstilzchen" (Nr. 55) vergleicht (Grimm III, 103, 316). Weitere Varianten für das Hauptmärchen sind zu finden bei R. Köhler I, 56; Grimm III, 121 ff.; Luzel II, 123, 134; Schambach und Müller Nr. 7. Unsrem französischen Märchen steht im Aufbau am nächsten das erste deutsche, wo ebenfalls ein König seine drei Söhne ausschickt, um im Wettbewerb um die Krone drei schwere Aufgaben zu erfüllen; abweichend ist, daß der Jüngste ausdrücklich als Dummling bezeichnet wird, auch ist seine Helferin eine Kröte; von den Aufgaben gleicht die dritte (schönstes Mädchen), die als Abschluß in sehr vielen Versionen wiederkehrt; ähnlich ist die erste (Teppich). Fast völlige Übereinstimmung mit unsrem französischen Märchen zeigt hier ein hessisches, das Grimm in den Anm. zu Nr. 63 (III, 122) anführt: Der Vater (auch König) verlangt „zwanzig Steigen Leinwand in einer Nußschale", „einen Hund so klein, daß er durch seinen Trauring springen kann", „drei Zahlen Garn, die durch ein Nadelöhr gehen". Interessante Ähnlichkeiten im Einzelnen hat das zweite deutsche Märchen, das im Ganzen abweicht, indem es von einem Müller und seinen drei Burschen und nur von einer Aufgabe (bestes Pferd) erzählt: Der Jüngste trifft im Walde ein Kätzchen, das ihn in ihr verwünschtes Schlößchen führt; wie bei der Aulnoy setzen sie sich abends gemeinsam zu

Tisch, wobei ein Katzenorchester Musik macht; auch wird der Held abends und morgens, wenn auch nicht von geheimnisvollen Händen, so doch von Kätzchen aufmerksam bedient. Das Motiv von den „dienenden Händen“ ohne sichtbaren Körper findet sich in einer französischen Variante, die Cosquin zu dem lothringischen Märchen (I, 123) angibt: Hier wird von drei Soldaten erzählt, die in ein Waldschloß kommen, wo sie eine Tafel mit drei Gedecken finden und von Händen bedient werden; im Garten treffen sie dann — auch ein eigentümlicher Anklang an unser Märchen — eine Katze, die jedem ein Wunderding gibt. Wegen der „Hände ohne Körper“ vgl. noch Schambach und Müller S. 271; Luzel III, 466 (9 Stellen unter „invisibles“; Bladé II, 54). Das lothringische Märchen Nr. 71 bei Cosquin hat auch unsre Einleitung, indem der König den zum Erben bestimmt „qui lui apporteroit la plus belle chose“. Derselbe Zug leitet schließlich auch das Märchen vom Prinzen Ahmed und der Fee Pari-Banou“ aus 1001 Nacht ein (Henning 21, 104).[1]) Ein windschnelles hölzernes Pferd findet sich auch bei Luzel I, 70 ff. Wie unser Prinz statt des schönen Hündchens zunächst einen häßlichen Köter vorzeigt, so zeigt in der Variante bei Schambach und Müller 269 der dumme Hans statt der schönen Kette zunächst eine dicke Drahtkette. Bei Stier S. 62 machen die drei Brüder wie unsre Prinzen einen Ausgangs- und Treffpunkt aus. — Die eingeflochtene Lebensgeschichte der Chatte Blanche ist mit dem deutschen Märchen von „Rapunzel“ (Grimm Nr. 12) verwandt, das auch Fräulein de la Force, eine Zeitgenossin der Aulnoy, aber unabhängig von ihr, in Persinette“ behandelt hat; weitere Varianten bei Grimm III, 26 und im Nachtrag dazu bei Bolte 97 ff. Weit verbreitet ist der einleitende Zug, daß eine schwangere Frau irgend ein unbezähmbares Gelüst befällt. In der 7. Anm. Liebrechts zum 1. Band des Pentamerone ist von einer Augengeschwulst die Rede, die nach dem Volksglauben denjenigen befällt, „der das Gelüst einer schwangeren Frau unbefriedigt läßt. Es giebt unter uns nichts Heiligeres als diese Gelüste, man hat einen unerschütterlichen Glauben daran und erweist ihnen unendliche Ehrfurcht...“ Auch herrscht der Glaube, daß dem Neugeborenen der gewünschte Gegenstand anwachse, wenn er der Mutter versagt blieb. Vgl. über diese Gelüste auch Hertel, Hemacandra II, 61 (S. 50); VIII, 231 (S. 190). Ebenso verbreitet wie dieser Zug an sich, ist nun auch, daß der Vater, häufiger die Mutter, um das Gelüst zu befriedigen, das zukünftige Kind verspricht. So geschieht das in unsrem französischen Märchen und ebenso im deutschen und in der französischen Fassung des Fräulein de la Force, nur daß in den letzten

[1]) Vgl. Chauvin, B. A. VI, 286 S. 133 ff.

beiden der Váter von der Fee überrascht und zum Versprechen gezwungen wird; vgl. zu diesem einleitenden Zug auch Cosquin II, 139 f. (Rem. zu Le Prince et son Cheval). Das Hauptmotiv ist der türen- und fensterlose Turm, in den die Heldin gesperrt wird (s. S. 12). Leider hat die Aulnoy nicht den Zug der verwandten Märchen von dem herabfallenden Haar, an dem sonst die Zauberin und später der Prinz den Turm ersteigt. Dieser selbst aber, der Prinz, spielt ganz die herkömmliche Rolle. Auch er ist unsrer Prinzessin wie der Rapunzel ein noch nie — oder doch nur im Bilde gesehenes Wunderwesen. Die Strickleiter, die die Prinzessin aus den erlisteten Schnüren fertigt, entspricht der Bitte Rapunzels um Seide, aus der sie eine Leiter flechten will. Wenn schließlich der Prinz mit allen Rechten der Gemahl der Prinzessin wird, so stimmt das ganz zu den verwandten Fassungen und zeigt außerdem deutlich, daß diese Lebensgeschichte der Chatte Blanche ganz unvermittelt in das Hauptmärchen eingeflochten ist, zu dem dieser letzte Zug nicht recht passen will. Findet er also in den verwandten Erzählungen seine natürliche Fortsetzung in der Geburt der Zwillinge und dem Aufenthalt und der Wiedervereinigung der Geprüften in der Wüste, so mußte die Aulnoy — oder ihre Vorlage — eine neue Verbindung herstellen: Die in eine Katze verwandelte Prinzessin kann nur von einem Prinzen erlöst werden, der ihrem verlorenen Gatten völlig ähnlich ist. Daß die Katze schließlich dadurch erlöst wird, daß der Prinz ihr Haupt und Füße abschlägt, entspricht ähnlichen Situationen verwandter und fernstehender Märchen. (Grimm III, 122.)

L'Oranger et l'Abeille. II, 313.

Dem König der Isle-Heureuse wird im Alter eine langersehnte Prinzessin, Aimée, geboren, die aber bald darauf von einem Sturm an ein einsames Gestade verschlagen wird und hier in die Hände des Menschenfresserpaares Ravagio und Tourmentine fällt. Sie wird von ihnen ihrem ältesten ogrelet zur Gattin bestimmt und von einer Hirschkuh gesäugt. Einst findet Aimée am Ufer einen schönen Jüngling: es ist Prinz Aimé, ihr Vetter, der, auf der Fahrt nach der Isle-Heureuse, wo er der Erbe des ihrer einzigen Tochter beraubten Königspaares werden sollte, Schiffbruch erlitten hat. Sie verständigen sich durch Zeichensprache, und da der Prinz nicht fliehen will, führt ihn Aimée in eine Felsenhöhle, wo sie ihn vier Tage lang verpflegt. Da wird Aimée durch eine Verwundung am Fuß in der Höhle der Menschenfresser zurückgehalten, und der Prinz macht sich auf, sie zu suchen. Er kommt in die Höhle und wird aus Ravagios Klauen nur durch Aimées Bitte gerettet, ihn fürs Hochzeitsmahl aufzusparen. Während der Nacht setzt Aimée dem Prinzen eins der Krönchen auf, mit denen die bei ihm schlafenden Menschenfresserkinder bedeckt sind, sodaß der hungrige Ravagio, in der Dunkelheit nach den Krönchen fühlend, statt des Prinzen sein eignes Kind auffrißt. Dasselbe widerfährt in der folgenden Nacht der auf dieselbe Weise getäuschten Tourmentine. Vor der dritten Nacht entwendet Aimée ein Zauberstäbchen, ein Geschenk der Fee Trusio, wünscht sich die Sprache des Prinzen, verabredet ihre gemeinsame

Flucht auf einem Kamel und begabt eine Bohne mit der Sprache solange, bis sie mit einem Kuchen gar gebacken ist. Während nun das Paar bei Anbruch der Nacht flieht, erhält die nach Aimée tastende Tourmentine jedesmal von der Bohne befriedigende Antwort, bis am Morgen, als die gargewordene Bohne schweigt, die Flucht zu Tage kommt. Vor dem in Siebenmeilenstiefeln nachsetzenden Ravagio verwandeln sich die Fliehenden mit Hilfe des Stäbchens das erste Mal in Teich (Kamel), Boot (Aimé) und Bootsfrau (Aimée), das zweite Mal in Pfeiler, Bild und Zwerg, wobei die Bootsfrau und der Zwerg dem Ravagio jedesmal einen falschen Weg weisen. Das dritte Mal verfolgt die den Betrug durchschauende Tourmentine selbst die Flüchtlinge, die sich gerade noch in Kiste, Orangenbaum und Biene verwandeln können. Die Biene sticht die Alte solange, bis sie blutend entflieht. Da Reisende das Zauberstäbchen mitnehmen, kann die Entzauberung nicht erfolgen. Die zufällig vorüberkommende Prinzessin Linda läßt den Orangenbaum in ihren Garten tragen und wird dort zweimal bei dem Versuche, Blüten zu pflücken, von der eifersüchtigen Biene gestochen. Als sie einen Orangenzweig abschlägt, zeigt sich eine blutende Wunde. Linda lädt, um Aufklärung zu erlangen, die Feen ein. Trusio erscheint, wittert die Verzauberung, erlöst die Geliebten und bringt sie nach der Isle-Heureuse zurück, wo sie ein glückliches Paar werden.

Dieses Märchen gehört zu jenem großen Märchenkreise, den R. Köhler unter dem Namen der „vergessenen Braut" zusammenfaßt (R. Köhler I, 161). Ihr Grundtyp ist folgender: Jüngling in Gewalt eines Unwesens — schwere Aufgaben mit Hilfe der Tochter desselben gelöst — Flucht beider — Verfolgung und Rettung durch Zaubermittel — Vergessen der Braut bei den Eltern — Wiedererweckung der Erinnerung durch die wahre Braut und Vereinigung. Zahlreiche Varianten hierzu sind zu finden bei R. Köhler I, 161 ff.; Cosquin I, 103 ff. II, 32 ff.; Grimm III, 104 (Anm. zu Nr. 56 Der Liebste Roland), 210 (Anm. zu Nr. 113 De beiden Künigeskinner); vgl. ferner Grimm Nr. 186, 193; Stumme, Märchen ... aus ... Tripolis Nr. VI, 138 ff.; Luzel I, 186 ff.; Bladé II, 26; Gesta Romanorum (Graesse) V; Tawney, Kathasaritsagara I. Kap. XXXIX S. 359 ff. (Var. S. 367 ff. u. Nachtrag II, 632) = Hertel, Himalaya, 101 ff. Unser Märchen bewahrt unter diesen Versionen seine gute Stellung, so sehr auch die Aulnoy einzelne Teile gewandelt bezw. ganz ausgelassen hat. Am meisten gleicht im Aufbau das deutsche Märchen vom „Liebsten Roland" (Grimm Nr. 56), indem hier wie in der französischen Fassung die schweren Aufgaben fehlen. Abgesehen hiervon zeigt gute Übereinstimmung Pent. II, 7 „Die Taube", das lothringische Märchen „L'Oiseau vert" (Cosquin I Nr. 9, 103) mit den dort angegebenen Varianten und ebenso das gälische Märchen von der „vergessenen Braut" aus Campbells Sammlung und den Versionen, die R. Köhler I, 161 dazu anführt. Ferner steht der Typus „La Chatte Blanche" (Cosquin II, 9 ff.). Im Grunde gehört schließlich auch die griechische Mythe von Jason und Medea in diesen Stoffkreis. — Nirgends findet Entsprechung der romanhafte Anfang, der Aufenthalt Aimées bei den Menschenfressern und die heimliche Liebschaft; er ist, um mit Grimm (III, 314) zu urteilen, „modern aus-

gesponnen". Gut sind die eingeflochtenen Züge von der säugenden Hirschkuh und von der Eigenschaft der Menschenfresser, das Menschenfleisch zu riechen (s. S. 16). Von dem Augenblick an, wo der Prinz in die Gewalt des ogre fällt, setzt die echte und schöne Überlieferung ein. Die Vertauschung der Krönchen, wodurch Aimée den Geliebten rettet, ist ein weitverbreiteter Zug, den fast gleichzeitig mit der Aulnoy auch Perrault in „Le Petit Poucet" fixiert hat. Zahlreiche Varianten dieses Motivs gibt R. Köhler I, 195, 467, 546 und derselbe in den Anm. zu Gonzenbach 83, I; vgl. ferner Stumme, Tripolis 94; derselbe, Maltesische Märchen 4 f. Die Rolle der sprechenden Bohne ist in den verwandten Fassungen durch Äpfel, Blutstropfen, mit Blut bestrichene Lappendocken, Speichel ersetzt; vgl. des näheren R. Köhler I, 171. Übrigens ist dies Motiv hier fast besser verwendet als etwa im deutschen Märchen (Nr. 56) die drei Blutstropfen, indem die Bohne die fragende Alte schon die Nacht über täuscht und so die Spannung sich steigert, während die Hexe im deutschen Märchen erst am Morgen durch die Blutstropfen genarrt wird. Auf der Flucht rettet sich das Paar durch Verwandlungen, wie etwa in den obigen deutschen Märchen, nicht wie sonst oft durch Hindernisse, die aus hinter sich geworfenen Gegenständen erwachsen. Die Art der Verwandlung variiert allenthalben ungemein. Die erste bei der Aulnoy stimmt zur dritten des französischen Märchens bei Sébillot I Nr. 31 (Cosquin I, 105), wo sich die Fliehenden in Fluß, Kahn und Bootsmann verzaubern; hier zeigt sich auch die sonst seltene Dreizahl: Reittier, Mädchen, Jüngling; vgl. Cosquin I, 103 ff.; II, 26 ff.; Zs. d. V. f. Volksk. 6, 65; R. Köhler I, 171; Gonzenbach 213 f. etc. Die zweite Verwandlung mit dem ein sonderbares Altfranzösisch sprechenden Zwerg wird wohl aufs Konto der Aulnoy zu setzen sein, die dritte, die dem Märchen den Namen gab, ist eigen schön und sonst nicht zu finden. Übereinstimmend ist mit Grimm Nr. 113 und Cosquin I, 103, daß die beiden ersten Male der Mann, das letzte Mal die über dessen Dummheit erboste Frau verfolgt. Siebenmeilenstiefel finden sich auch bei Luzel I, 209; III, 352. Die Lösung unsres französischen Märchens kann ich noch nicht klar durchschauen; doch erinnert mich das Auftreten der Prinzessin Linda, so sehr das Ganze auch gewandelt bezw. nur angedeutet ist, eigentümlich an das Motiv von der vergessenen Braut (R. Köhler I, 172) etwa wie in den deutschen Märchen Nr. 56 und 113, wo der Held zunächst eine andre heiraten will, nur daß im französischen der in Linda aufsteigende Gedanke nicht zur Tat wird; schon das Liebesgeplänkel zwischen der eifersüchtigen Biene und der Prinzessin möchte ich in diesen Zusammenhang stellen. Vielleicht wäre hier daran zu denken, daß die Aulnoy das zugrundeliegende Motiv eigenmächtig umgearbeitet hat.

La Biche au Bois III, 369.

Sechs gute Feen verheißen einer Königin die langersehnte Tochter Désirée und begaben sie bei der Geburt mit Schönheit, Tugend etc. Da erscheint als Krebs die verschentlich nicht geladene fée de la fontaine, die die Königin einst zu jenen guten Feen geführt hatte, und verheißt der Prinzessin Unheil, wenn sie vor Vollendung ihres 15. Lebensjahres das Tageslicht erblickt. Die guten Feen, voran Tulipe, zaubern ein türen- und fensterloses Schloß hervor, in dem Désirée sorgsam erzogen wird. Das Bild der erwachsenen Prinzessin flößt dem Prinzen Guerrier solche Liebe ein, daß er durch den Gesandten Becafigue um sie werben läßt. Doch erst beim zweiten Male wird er erhört, obwohl noch drei Monate am vollendeten 15. Lebensjahre Désirées fehlen. Die Prinzessin macht die Reise in einer gegen das Tageslicht verschlossenen Karosse, nur von ihrer Vertrauten Giroflée, ihrer Ehrendame und deren Tochter Longue-Epine begleitet. Aber inzwischen hat die fée de la fontaine auf die Bitte ihres von Guerrier aufgegebenen Patenkindes, der Prinzessin Noire, Désirées Verderben beschlossen. Longue-Epine stößt ein Loch in die Karosse, Désirée erblickt das Tageslicht und wird in eine Hirschkuh verwandelt, die, gefolgt von der treuen Giroflée, in den Wald entflieht. Longue-Epine wird als falsche Braut geschmückt, aber vom entgegenkommenden Guerrier ins Gefängnis geworfen. Der melancholische Prinz begibt sich mit Becafigue in jenen Wald, wo Prinzessin Biche und Giroflée inzwischen im Häuschen einer guten Alten Unterkunft gefunden haben. Ebenda werden auch sie aufgenommen, von den beiden Mädchen nur durch eine dünne Wand getrennt. Prinzessin Biche, die durch die Güte der Fee Tulipe des Nachts ihre menschliche Gestalt wieder erhält, wird von Guerrier an zwei Tagen erfolglos gejagt. Am dritten Tage aber bindet er die Gefangene, die er am Fuße verwundet hat, an einen Baum, um Becafigue herbeizuholen. Da erscheint Giroflée und erbittet die Freigabe der Biche. Guerrier ist erstaunt, die beiden im Häuschen verschwinden zu sehen und läßt sich von der Alten Auskunft geben. Da bohrt Becafigue ein Loch in die Zwischenwand, erkennt in Giroflée die Zofe Désirées und Guerrier in Désirée die wahre, nun erlöste Braut. Guerriers Vater erscheint mit einem Heere, im Begriff, gegen Désirées Vater einen Rachekrieg zu führen. Aber der Sohn führt ihm die von Tulipe geheilte und herrlich geschmückte Geliebte zu, und eine durch die Geschenke der sechs guten Feen glänzend ausgestattete Hochzeit wird gefeiert, die gleichzeitig Giroflée und Becafigue vereint.

Das Märchen gehört zum Typus der „untergeschobenen Braut", den die Aulnoy schon in „Rosette' behandelt hat (s. S. 12). Das Verwandlungsmotiv, das hier mit der Unterschiebung verbunden ist, reiht das Märchen in den Stoffkreis ein, den R. Köhler I, 385 f. gibt, nur handelt es sich hier meist um ein Mädchen und seinen verwandelten Bruder, und die Unterschiebung findet dann erst nach der Hochzeit bei der Geburt des ersten Kindes statt. Eine glatte Entsprechung habe ich für die Fassung der Baronin Aulnoy nicht finden können. Es lassen sich folgende Grundmotive erkennen: Eine Prinzessin darf vor Vollendung des 15. Jahres nicht das Tageslicht erblicken (Turm) — sie erblickt es durch Böswilligkeit der Ehrendame und wird in eine Hirschkuh verwandelt (Brautunterschiebung) — sie wird durch den Geliebten, der sie, ohne sie zu kennen, auf der Jagd verwundet, erlöst. — Daß Désirée, um vor Unheil bewahrt zu werden, in einem fenster-

losen Schloß erzogen wird, ist das Eingangsmotiv vieler Märchen und gerade von der Aulnoy oft verwendet worden (s. S. 12 „Rosette"). Daß das Unheil nach dem Spruche der Fee vom Tageslichte drohen soll, kehrt im Märchen von „Printanière" (s. S. 38) wieder, ebenso in einem böhmischen (Grimm III, 233). Auch das liebeweckende Bild treffen wir bei der Aulnoy nicht zum ersten Male (s. S. 12 „Rosette" und S. 38 „Printanière"), es ist ein in verwandten (Grimm Nr. 135) und andern Märchen häufig wiederkehrender Zug. Die böse Ehrendame und deren häßliche Tochter gehören zum Typus der treulosen Dienerin. Sie führen das Verderben der Prinzessin auf dieselbe Weise (Loch in die Kutsche) herbei, wie die Hexe jenes böhmischen Märchens, das Grimm III, 233 als Überarbeitung des Märchens von der „schwarzen und weißen Braut" anführt. Stimmt auch unser Märchen bis zu diesem Punkte und der sich daran anknüpfenden Brautunterschiebung fast genau zu diesem letztgenannten deutschen — genauer noch zur französischen Version, wie sie unsre „Rosette" bietet (Turm — Bild — treulose Amme, Unterschiebung) — so geht es nun mit der Verwandlung in Biche in das deutsche vom „Brüderchen und Schwesterchen" (Grimm Nr. 11; 141) über. Allerdings wird bei Grimm der Brúder in ein Reh verwandelt, wie in den meisten hierhergehörigen Varianten (s. oben). Im übrigen aber gleicht das Leben der biche au bois auffällig der entsprechenden Stelle im deutschen Märchen (Aufenthalt im Häuschen, warnende Schwester, dreimalige Jagd durch den König, über Nacht heilende Wunde). Abweichend ist der Schluß der Aulnoy, der aber — auch echt märchenhaft durch die Verwundung der Geliebten zur Erlösung führt.

Belle-Belle ou le Chevalier Fortuné. IV, 5.

Die beiden ältesten Töchter eines alten, armen Edelmanns wollen an ihres Vaters Stelle nacheinander als Ritter verkleidet ins königliche Heer eintreten. Sie kehren beide zurück, als sie unterwegs von einer alten Schäferin, der ein Lamm in den Graben gefallen ist, als Mädchen erkannt werden. Da zieht die Jüngste, Belle-Belle, aus, springt der Alten hilfreich bei und wird von ihr, die in Wirklichkeit Fee ist, mit dem Wunderrosse Camarade beschenkt. Außerdem kann sie jeden Augenblick einen Koffer, je nach Bedarf mit Kleidern, Wäsche, Geld gefüllt, herbeiwünschen. Auf ihrem Wege wirbt Fortuné (= Belle-Belle) sieben mit wunderbaren Eigenschaften begabte Diener an, auf die sie jedesmal ihr kluges Roß aufmerksam macht: Forte-Echine, Léger, bon Tireur, Fine-Oreille, Impétueux, Trinquet, Grugeon. Am Hofe entbrennt die Königinwitwe, des Königs Schwester, in Liebe zu dem vermeintlichen Ritter Fortuné und sucht ihn durch ihre Vertraute Floride anzulocken, die ihr aber als Nebenbuhlerin entgegenspielt. Endlich redet die abgewiesene Königinwitwe dem König ein, Fortuné habe sich erboten, den Drachen zu töten, der das Land verwüstet. Aber Fortuné hat seine Helfer: Fine-Oreille hört den Drachen nahen, Trinquet trinkt einen Teich aus, Forte-Echine füllt ihn mit Wein,

von dem das Ungeheuer trunken wird, sodaß Fortuné es fesseln und dem König zum Todesstoße ausliefern kann. Darauf muß Fortuné auf Anstiften der Königinwitwe ausziehen, um Kaiser Matapa die geraubten Schätze abzunehmen. Seine Diener erfüllen die Bedingungen des Kaisers: Grugeon ißt sechs Berge Brot auf, Trinquet trinkt das Wasser und den Wein der Stadt und Léger besiegt die Kaisertochter im Wettlauf, aber nicht ohne Fine-Oreilles und bon Tireurs Hilfe; denn der erstere hört den von einem Trunke berauschten Léger am zwei Meilen entfernten Startpunkte schnarchen, und der letztere schießt ihm einen Pfeil ins Ohr, sodaß er erwacht und noch vor der Kaisertochter ankommt. Nun lädt sich Forte-Echine alle geraubten Schätze auf, und alle ziehen ab. Da hört Fine-Oreille des Kaisers Truppen nahen, bon Tireur sieht sie, Trinquet säuft einen Fluß aus, den sie überschreiten, Impétueux bläst die Kähne um, in denen die Soldaten nachsetzen. Nachdem Fortuné den Streit seiner Diener, wer das Beste getan habe, geschlichtet hat, kommen sie glücklich am Hofe an. Die Königinwitwe sucht noch einmal Fortuné zu gewinnen, indem sie ihn abends zu sich bestellt, läßt aber den Widerspenstigen unter dem Vorwande, er habe ihr Gewalt antun wollen, verhaften. Fortuné wird zum Tode durch drei Stiche ins Herz verurteilt. Da wird sein Geschlecht erkannt, die Königinwitwe stirbt am Gift ihrer Vertrauten, und Belle-Belle und der König werden ein glückliches Paar.

Zu dieser Erzählung ist zu vergleichen Benfey's Aufsatz über das Märchen von den „Menschen mit den wunderbaren Eigenschaften" (Kleinere Schriften, 3. Abt. S. 94 = Ausland 1858 Nr. 41 ff. S. 969). Benfey handelt hier von der indischen Quelle und der Verbreitung dieses Märchens und kommt in diesem Zusammenhang auch zu einer eingehenden Würdigung unsrer französischen Fassung (a. a. O. S. 141—151). Die Darstellung der Baronin Aulnoy beruht nach ihm „wesentlich auf einer Verknüpfung und Verarbeitung von Basile (3, 7; 3, 8; 4, 5; 4, 6), wobei sie jedoch den verwandten Novellen des Straparola III, 2 und IV, 1 mehrfach den Vorzug gab" (a. a. O. S. 147). Das will sagen, daß die Baronin das Märchen von den wunderbar Begabten — worin sie übrigens auch einer von Basile (3, 8; 4, 5) unabhängigen, leider unbekannten Vorlage folgte — mit der novellenartigen Erzählung von der „Prinzessin als Ritter" verband, wie sie sich in Straparola IV, 1 (Einfluß von III, 2 und Pent. 3, 7) und Pentamerone 4, 6 darstellt. Ich darf mich begnügen, den lichtvollen Ausführungen Benfeys hinzuzufügen, was mir an seitdem bekannt gewordenen Fassungen oder einzelnen Zügen erreichbar war. Bezüglich der Gefährten mit den wunderbaren Eigenschaften sind die von R. Köhler I, 25, 92, 134, 192 f., 389 f., 397, 431, 544 besprochenen Märchen und die zahlreichen dort gegebenen Varianten zu vergleichen, ferner Cosquin Nr. 1 (mit Rem.), Sklarek Nr. 9 (Anm. S. 290 f.), Kreutzwald Nr. 3 (Anm. S. 357). Daß dies Märchen auch heute noch in der Normandie erzählt wird, versichert uns Du Méril in seinen Études etc. p. 473 f. (s. auch Köhler I, 102). Zu der „Prinzessin als Ritter" ist außer Benfey zu vergleichen der zweite Teil eines neugriechischen Märchens, das R. Köhler I, 371 bespricht, ferner Gonzenbach Nr. 9 S. 52,

Luzel II, 296 ff. S. 314 ff. etc. Die beiden letzten Märchen bei Luzel haben zugleich unsre Einleitung: drei Schwestern ziehen für ihren Vater in Ritterkleidung an des Königs Hof, die zwei älteren kehren zurück — hier, weil der Vater sie als Räuber erschreckt —, die jüngste reitet furchtlos weiter und hat am Hofe ganz ähnliche Erlebnisse wie Belle-Belle (Fortuné), nur daß ihr nicht wunderbare Diener zur Seite stehen. Schließlich erinnert dieser Auszug der drei Schwestern auch an den der drei Brüder in „Le Petit Bossu (Cosquin Nr. 19); diese treffen einen Schäfer (Aulnoy: Schäferin), der sie bittet, ein Schaf aus dem Busch zu ziehen, die beiden älteren weigern sich hochmütig, der jüngste hilft und wird mit Wundergaben belohnt ebenso wie Belle-Belle. Von den Wundergaben entspricht der Zauberkoffer der Rose des Prinzen Lutin (s. S. 63) und der Kassette der Finette Cendron (s. S. 17), während Camarade die Rolle des allenthalben wiederkehrenden helfenden und ratenden Rosses übernimmt; vgl. außer Benfey S. 148 f. das Roß Bichar im Märchen vom „Prinzen Adolf und der Prinzessin „Glück" (s. S. 35), Bayard in Cosquins „Le Prince et son Cheval" (Nr. 12) und die dort angegebenen Varianten. Bezüglich des Schlüssels zum Zauberkoffer, den Camarade im Ohre hat, sind außer dem von Benfey S. 148 f. angeführten walachischen Märchen noch die gälischen und irischen bei Köhler I, 171 f. zu vergleichen. Als echt hebe ich auch jenen Zug unsrer Fassung hervor, daß sich die den Schwestern von Belle-Belle gesandten Geschenke in Scherben verwandeln, während die des Vaters erhalten bleiben; vgl. etwa Bladé II, 11 „Les trois Pommes d'Oranges", die sich in Kröten bezw. Schlangen verwandeln. Zu dem Motiv vom durch Wein berauschten Drachen, das Benfey S. 145 auf eine indische Quelle zurückführt, sind noch die von R. Köhler I, 413, 512 zusammengestellten Varianten einzusehen, außerdem Sklarek, 116 (Anm. S. 292). Wenn es endlich auf S. 74 (Cab. IV) unsres Märchens heißt „la petite armée de l'empereur périt, sans qu'il s'en sauvât un seul pour lui en aller dire des nouvelles, so ist das ein Zug, der im bejahenden Sinne häufig wiederkehrt („Le Prince Lutin" s. S. 101. Cab. II, 181).

La Princesse Belle-Étoile et Le Prince Chéri. IV, 191.

Die drei Schwestern Roussette, Brunette, Blondine ergehen sich eines Tages im Garten, als sie den König mit Jagdgefolge ins Gasthaus ihrer Mutter, einer verarmten Prinzessin, einkehren sehen. Da sagt Roussette, wenn sie den Admiral zum Gatten bekäme, wolle sie soviel Leinwand spinnen, daß der König für seine Schiffe keine mehr zu kaufen brauche, Brunette will einen ganzen Palast voll Spitzen stricken, wenn der Prinz, des Königs Bruder, der Ihre wird, Blondine endlich will als Gattin des Königs Mutter eines Mädchens und zweier Knaben werden, deren Lockenhaar Gold schüttet, und die an der Stirn einen Stern und am Halse eine Goldkette tragen. Ein Höfling hinterbringt dem König diese Reden, und flugs wird die Hochzeit gefeiert. In

der Residenz empfängt die Königinmutter ihre Schwiegertöchter mit verstellter Freundlichkeit und findet eine Gleichgesinnte in der Admiralsgattin Roussette, die auf ihre höher gestellten Schwestern neidisch ist. Als Blondine und Brunette Mutter werden, weilt der König im Kriege. So gelingt es den beiden Widersacherinnen, drei Hunde anstelle der drei Wunderkinder Blondines unterzuschieben. Die Kammerfrau Feintise aber, die die vier Neugeborenen — Brunette ist an der Geburt eines schönen Knaben gestorben — erwürgen soll, setzt sie aus Mitleid aufs Meer aus. Der heimkehrende König verbannt die Königin, die zu ihrer Mutter ins kleine Landhaus zurückgeht. Die vier Kinder treiben sieben Tage auf dem Meere, bis ein Corsar sie auffindet und sie als Geschwister, die er Belle-Etoile, Petit-Soleil, Heureux und Chéri (Sohn der Brunette) nennt, mit seiner Frau aufzieht. Chéri und Belle-Etoile fassen zueinander eine ihnen und ihren Pflegeeltern rätselhafte Neigung. Eines Tages belauscht Belle-Etoile unfreiwillig das Gespräch des Corsaren und seiner Frau über ihre geheimnisvolle Herkunft. Die Geschwister beschließen, ihre wahren Eltern zu suchen, nehmen Abschied von ihren betrübten Pflegeeltern, die durch ihre Wunderhaare reich geworden sind, und fahren auf einem herrlichen Schiffe ins Meer hinaus. Sie opfern den Göttern und Feen, wobei Belle-Etoile dem Opfertier, einer Turteltaube, die Freiheit schenkt und eine Sirene einen für Chéri und Belle-Etoile Glück verheißenden Spruch tut, und landen endlich in einer herrlichen Stadt. Der König (ihr Vater bezw. Oheim) weist ihnen ein Landhaus an, lädt sie zu sich und berichtet seiner Mutter von ihrer wunderbaren Schönheit. Deren Verdacht, sie seien ihre totgeglaubten Enkelkinder, wird durch das Geständnis der Feintise bestätigt, die nun verspricht, die Kinder umzubringen. Sie erweckt Belle-Etoiles Begehr nach dem tanzenden Schönheitswasser im Feuerwald. Kaum hört Chéri davon, als er sich heimlich aufmacht, es zu holen. Er errettet am Feuerwalde eine Turteltaube vom Tode des Ertrinkens. Zum Danke läßt diese durch eine Unzahl Füchse, Dachse etc. unter dem brennenden Wald einen Gang wühlen, durch den Chéri zum Quell gelangt, wo er das tanzende Schönheitswasser schöpft. Da schildert die enttäuschte Feintise der Belle-Etoile die Vorzüge des geistreich und klug machenden singenden Apfels. Von neuem macht sich Chéri auf die Suche und erfährt von einem jungen Mann, daß der singende Apfel in den Wüsten Lybiens zu finden sei. Chéri kommt auf einem Zephirroß schnell dort an und rettet wieder jene Taube, die diesmal durch einen Pfeil verwundet ist. Zum Danke verschafft sie ihm und seinem Pferde eine Spiegelrüstung. Der Drache flieht entsetzt vor seinem hundertfachen Spiegelbilde, und Chéri pflückt den Wunderapfel, dessen Gesang Belle-Etoile schon aus acht Meilen Ferne hört. Da erzählt Feintise ihr von dem alles sagenden Vogel, der sie allein über ihre und der Geschwister Herkunft aufklären könne. Wieder zieht Chéri aus und erfährt von einem Greise, daß der Wundervogel auf einem Felsen im eisigen Lande weile. Doch kaum hat er den Felsen erklommen, als dieser sich auftut und Chéri in einen weiten Saal stürzend zur Bildsäule erstarrt. Petit-Soleil und Heureux erleiden auf der Suche nach ihm dasselbe Schicksal. Da zieht Belle-Etoile in Männerkleidern aus, findet eine erstarrte Taube und belebt sie an ihrem Busen. Diese rät ihr, sie solle am Fuße jenes Felsens ein Lied singen und sich dann schlafend stellen. Der Vogel werde herabfliegen und sie, die Taube, hacken. In diesem Augenblicke müsse Belle-Etoile ihn fangen. Alles geschieht so. Der Vogel überläßt ihr eine rote Feder, mit der sie den Felsen sprengt und ihre Brüder und alle erstarrten Prinzen wiederbelebt. Unterdes hat der König sich auf Drängen der Mutter zu einer zweiten Heirat entschlossen. Ohne deren Wissen lädt er die gerade zurückkehrenden Geschwister ein, die bisher dreimal seiner Einladung nicht hatten folgen können. Nach der Tafel führt Belle-Etoile ihre drei Wunderdinge vor: Das Wasser

tanzt, der Apfel singt, der alles sagende Vogel aber erzählt die Geschichte der Geschwister. Der König nimmt seine erste Gemahlin wieder zu sich, die Königinmutter, Feintise und Brunette werden eingekerkert. Unterdes hat die Fee, die als Sirene und Taube Hilfe gewährte, jene verarmte Prinzessin, Blondines Mutter, aus dem Landhäuschen geholt und stellt sie dem König als geborene Fürstin vor. Da wird zum Schluß Belle-Etoiles und Chéris Hochzeit gefeiert, an der auch der Corsar und seine Corsine teilnehmen.

Diesem Märchen hat Straparola IV, 3 unmittelbar als Vorlage gedient. Ich gebe im folgenden einen Abriß dieser italienischen Erzählung (die Stellen, an denen die Aulnoy abgewichen ist, gesperrt gedruckt): drei Bäckerstöchter Brunore, Lionelle, Clarette im Garten angesichts des Königs und seines Jagdgefolges — drei Heiratswünsche: maistre d'hostel (mit einem Glase Wein Durst des ganzen Hofes stillen), valet de chambre (aus une seule fusée soviel Leinwand, um ganzen Hof mit Hemden auszustatten), König (zwei Knaben, 1 Mädchen les cheveux noüez par derriere & meslez de fin or, avec une chaine d'or au col & une estoille au front) — böse Schwiegermutter, zwei neidische Schwestern: eine gute Schwester — Unterschiebung (drei Hunde, König abwesend) — Aussetzung in Fluß — Verstoßung der Königin zu den Küchenabfällen — Auffindung und Erziehung der drei Kinder durch Müller und Müllerin — Suche der Kinder — im maison à louange — dreimalige Einladung des Königs — drei Unternehmungen (beschwatzende Amme): „eau qui dansse", „pomme qui chante", „bel oyseau qui caquette jour & nuict" (oyseau verd), die beiden Brüder auf der Suche, das letzte Male zu Steinfiguren — suchende Schwester, Erlösung — 4. Einladung des Königs — eau, pomme, oyseau beim Festmahl — oyseau erzählt der Kinder Geschichte — die vier bösen Frauen verbrannt. Man erkennt leicht die Tendenz der Aulnoy, das schlichte, sozusagen bürgerliche Milieu der italienischen Vorlage ins höfische zu erheben und den Motiven durch Steigerung eine romantischere Färbung zu geben. Aber eine mindestens ebenso schwerwiegende Änderung ist es, wenn die Baronin diese rein märchenhafte italienische Erzählung, die unter Geschwistern spielt, mit einer Liebesnovelle verwirkt (Chéri und Belle-Étoile), die sie mutatis mutandis ihrem Roman „Hypolite, ou Le Comte de Duglas" entnommen hat, und die ähnlich in der märchenhaften Erzählung von der „Bonne Femme" (Cab. VI) des Fräulein de la Force, einer Zeitgenossin der Aulnoy, wiederkehrt. Jener Roman handelt von dem Schicksal zweier vermeintlicher Geschwister, die schon in der Jugend eine ihnen rätselhafte Neigung zueinander empfinden, und die schließlich nach vielen Leiden sich vereinen. In dieser höfisch-romantischen Steigerung eines einfachen Märchens zu einer Märchennovelle sehen wir ein Musterbeispiel für das, was

Grimm „die künstlerische Verflechtung der Begebenheiten etc." (III, 313) nennt. Das ist eine Umformung, deren Methode sich natürlich auch an den übrigen, vermutlich der mündlichen Überlieferung entnommenen Märchen erkennen läßt, und die uns des Näheren im zweiten Teile dieser Arbeit beschäftigen wird.

Der vorliegende Stoff an sich ist allenthalben verbreitet und vermutlich indischen Ursprungs. Daß er bis heute auch auf französischem Boden heimisch war, zeigen die modernen Sammlungen Cosquin's (Nr. 17 L'Oiseau de vérité), Luzel's (Contes bretons. Quimperle 1870 „Les trois filles du boulanger etc." = Luzel, Contes populaires de la Basse-Bretagne 1887 Paris III, 277), Bladé's (Contes populaires de la Gascogne I, 66 „La mer qui chante, la pomme qui danse et l'oisillon qui dit tout), wobei sich zugleich die Frage erhebt, ob auch die Aulnoy, von der die genannten modernen Märchen unabhängig sind, ihn schon aus mündlicher Überlieferung kannte. Zahlreiche Varianten sind zu finden bei Cosquin in den Anm. zum obigen Märchen p. 190 ff., bei R. Köhler I, 118, 143 (Anm. zu den beiden letztgenannten), 62, 565. Die Versionen im Orient, von denen ich besonders auf das Märchen von den beiden auf ihre jüngste neidischen Schwestern (1001 Nacht, Hennings XXI. 170)[1]) und auf ein bengalisches (Stokes Nr. 20 bei Cosquin, p. 151) verweise, hat Cosquin in seinen Anm. zu Nr. 17 S. 195 ff. gegeben, wozu der Einleitung wegen auch seine Anm. zu Nr. 12 S. 151 einzusehen sind. — Über das typische Gespräch der Schwestern, das die Einleitung bildet und allenthalben — allerdings sehr variiert — wiederkehrt, hat Köhler I, 565—571 gehandelt. Wenn es bei Cosquin Nr. 17 als einzige Ausnahme unter den französischen Fassungen fehlt, so weisen die wunderbaren Eigenschaften der Kinder darauf hin, daß es doch vorhanden war. Natürlich mußte in diesem selben Märchen auch anstelle der fehlenden Schwestern die böse Schwiegermutter als Verfolgerin der Wunderkinder treten, während in der vollständigen Form die Eifersucht der beiden älteren Schwestern die Einleitung mit dem Ganzen verbindet. Und doch gibt es eine Gruppe von Märchen, wo trotz der Schwestern in der Einleitung die Schwiegermutter die Rolle der Verfolgerin übernimmt, weil sie mit des Sohnes Heirat unzufrieden ist (Cosquin I, 191). Die Aulnoy oder besser Straparola stellt hier eine Art Verbindung her, indem die Königinmutter — aus dem angegebenen Grunde — und die neidische älteste Schwester (Admiralsgattin) den beiden jüngeren nachstellen. Es ist interessant, wie Cosquin dies Motiv der bösen Schwieger- oder Stiefmutter, das hier wie oft mit den neidischen Schwestern verbunden ist, aus dem Indischen herleitet, zumal da diese Frage noch nicht völlig gelöst scheint (v. d. Leyen 71). Wenn nämlich im indischen Märchen sieben Frauen eines Königs

[1]) Vgl. Chauvin, B. A. VII, 95 ff.

durch eine râkshasi unter Gestalt der achten Frau verfolgt werden, so erblickt Cosquin in dem italienischen Märchen no 80 bei Gonzenbach die notwendige Wandlung der indischen Auffassung, indem die sieben Frauen des Königs Töchter werden, welche sieben Prinzen einer Königinwitwe heimführen, mit der der König sich wieder verheiratet; diese Königin, die ihre Schwiegertöchter und besonders den Sohn der jüngsten verfolgt, entspräche dann ganz unsren Fassungen. Mannigfach variieren natürlich die wunderbaren Eigenschaften der Kinder, immerhin kehren die Sterne auf der Stirn wohl am meisten wieder. Dasselbe gilt — auch für Märchen außerhalb dieser Gruppe — von dem Perlenschüttenden Wunderhaar der Kinder, worüber R. Köhler I, 126, 463 zu vergleichen ist und ebenso Cosquin I, 195 bezüglich der Adoptiveltern, die durch diese Wunderhaare reich werden. Die Goldkette um den Hals der Kinder erscheint schon in der Histoire du Chevalier au Cygne (Cosquin I Nr. 17, Rem.), deren Einleitung übrigens ganz zu unsrem Märchen stimmt (Unterschiebung von Hunden anstelle der Neugeborenen; der mitleidige Diener, der sie bei Einsiedler unterbringt). Zur Unterschiebung der Hunde vergleiche außer dieser und den obigen Varianten noch Sklarek, 76, 87; Stumme, Maltesische Märchen 66; Chauvin, B. A. VI, 97. Schließlich sei hier noch erwähnt, daß sich diese ganze Einleitung in das lothringische Märchen Nr. 23 bei Cosquin als ziemlich unvermittelter Schluß — die verleumdete Königin wird gehängt — verirrt hat. Zur Aussetzung der Kinder und deren wunderbarer Rettung (und Säugung) vgl. Hertels Aufsatz „Zu den Erzählungen von der Muttermilch und der schwimmenden Lade" (Zs. d. V. f. Volksk. Berlin 1909, Heft 1), der im Anschluß an E. Cosquin's Schrift „Le Lait de la mère et le coffre flottant" (Extrait de la Revue des questions historiques 83, 353—425. Paris, Aux Bureaux de la Revue, Rue Saint-Simon 5. 1908) erschienen ist; ferner Chauvin, Zs. d. V. f. Volksk. 1911, 86; Hertel, Hemacandra II, 238 S. 70). Den Hirschkühen unseres Märchens, die die Kinder säugen, entspricht die Hirschkuh eines awarischen und italienischen und die Ziege eines griechischen (R. Köhler I, 571). Das Leben der Kinder beim Corsarenehepaar und die anschließende Suche hat die Aulnoy, wie gesagt, novellistisch ausgebaut, auch erfolgt die Aufklärung der Kinder durch Lauschen und nicht wie sonst meist durch Streit mit den echten Kindern oder durch die Adoptiveltern selbst (Cosquin I, 192). — Im zweiten Teile ziehen in den meisten der parallelen Märchen die Brüder oder der Bruder aus, um ein wunderbares Wasser, einen wunderbaren Apfel und einen sprechenden Vogel zu holen, werden in Stein verwandelt und von der nachziehenden Schwester erlöst (R. Köhler I, 572). Die Aulnoy spinnt natürlich das den Beteiligten — Chéri und Belle-Étoile — selbst rätselhafte Liebesverhält-

nis weiter aus, indem Chéri auf die Suche zieht und nicht die Brüder. Wie die Kammerfrau Feintise die Belle-Étoile, so besucht im italienischen Märchen bei Pitré Nr. 36 (Cosquin I, 192 f.) die sage-femme das Mädchen, während sie allein ist, um in ihr den Wunsch nach den Wunderdingen zu erregen. Die Fee in Cosquin's „Oiseau de vérité" (Nr. 17) erscheint bei der Aulnoy als die unmittelbar helfende dankbare Taube (Straparola nur bei der ersten Aufgabe), vgl. auch Wlislocki 29 Wundernachtigall; sonst tritt hier ein ratender Greis oder Einsiedler auf, woran in unsrer französischen Form der junge und der alte Mann erinnern, die den Weg nach Lybien (Apfel) und dem Eislande (Vogel) weisen. In den drei Unternehmungen weicht die Aulnoy im Einzelnen nicht unerheblich von Straparola ab, sodaß sich die Annahme einer zweiten, vielleicht mündlichen Vorlage gerade hier aufdrängt. Namentlich gilt das vom dritten Wagnis: Vogel ist im Eisland auf Felsen, welcher berstet, sodaß die Brüder als Statuen in Saal fallen. Manche Berührungspunkte zeigt hier das bretonische Märchen bei Luzel III, 277, besonders mit der Befreiung durch die Schwester: Auszug in Männerkleidung, ratende Alte (Taube bei Aulnoy), Vogel in schönem Garten auf eisigem Felsen, Schwester sich schlafen stellend, Vogel fliegt herab in Käfig. Abweichend von Straparola bringt die Aulnoy auch den Zug, daß die Kammerfrau zu dem Wundervogel rät, weil er den Kindern ihre Herkunft melden könne (so in isländischem und catalanischen Märchen bei Cosquin I, 193). In einer Gruppe der Varianten aus dem Orient (Cosquin I, 195—197) fehlt diese Suche nach den Wunderdingen, sie entspricht daher nicht so wie die andre Gruppe (S. 197—200), die diese Suche ebenso wie Einleitung und Schluß enthält. Dieser Schluß wird meist durch den Vogel herbeigeführt, der die Wahrheit bei einem Festmahle enthüllt, zu dem die Kinder zum vierten Male vom König geladen werden.

Le Dauphin. IV, 394.

Prinz Alidor verläßt seine Heimat, wo er wegen seiner Häßlichkeit verachtet wird. Unterwegs empfiehlt ihn der Stallmeister des „Königs der Wälder" an den Hof seines Gebieters, wo er beim König und den Herrn eine würdige Aufnahme findet, während die Damen, voran die schöne Königstochter Livorette, ihn wegen seiner Häßlichkeit verspotten. Um sich in seiner aussichtslosen Liebe zu Livorette zu zerstreuen, liegt Alidor dem Fischfang ob; er ist aber erfolglos und wird darob noch obendrein von der Prinzessin verspottet, jedesmal, wenn er leer am Palastfenster vorbeigeht. Da fängt er einst einen „Dauphin", schenkt ihm aber die Freiheit, wofür der dankbare Fisch ihm die Erfüllung aller Wünsche zusichert und ihm außerdem die Gabe verleiht, sich nach Belieben in einen Kanarienvogel zu verwandeln. Zum ersten Male kann Livorette ihn nicht verspotten, denn er kehrt mit reicher Beute, der ersten Gabe des „Dauphin", heim. Zur selben Stunde naht er ihr als sprechender Kanarienvogel, singt zarte Liebesverse und läßt sich

von der entzückten Prinzessin liebkosen. Es kommt zu einem spaßigen Liebesverhältnis, das damit endet, daß Prinz Byby (= Alidor) bei den Majestäten feierlich um Livorettes Hand anhält und sie erhält. Byby besteht darauf, die Nacht im Zimmer seiner Gemahlin zu verbringen, Livorette wird (durch den Dauphin) in tiefen Schlaf versenkt, währenddem Byby sich ihr als Prinz Alidor vermählt. In seinem Glück wird Alidor durch den Unglücksspruch der häßlichen Fee Grognette gestört, die er, sich auf ihren Felsen am Meere setzend, beleidigt hat. Obendrein halten Gesandte um Livorette an. Diese fühlt sich krank, bis sie endlich zum Erstaunen aller einem schönen Knaben das Leben gibt. Sie wird in einen Turm geworfen, Alidor durchschweift wahnsinnig die Wälder. Nach vier Jahren unternimmt der König die geplante Vaterprobe. Er befiehlt alle Höflinge in den Audienzsaal, aber keinem jubelt der Knabe zu, trotz der kostbaren Spielsachen, die sie ihm entgegenhalten müssen. Da erscheint der tolle Alidor, von jenem Stallmeister herbeigeholt und mit Kleidern ausgestattet. Kaum erblickt ihn das Kind, als es lachend auf ihn zustrebt und sich von ihm als seinem Vater herzen und küssen läßt. Da werden die Drei in einem Fasse aufs Meer ausgesetzt. Der tolle Alidor ist lustig und verzehrt die wenigen Vorräte, bis er endlich Livorette sein Geheimnis entdeckt und ihr erlaubt, Wünsche an den „Dauphin" zu richten. Da befiehlt ihm Livorette, sie alle auf eine schöne Insel zu tragen, dort ein Wunderschloß mit Wundergärten anzulegen und Alidor schön und wieder klug zu machen. Auf der Wunderinsel verleben die Drei eine köstliche Zeit, die nur dadurch gestört wird, daß die böse Grognette eine Heirat nur mit Erlaubnis der königlichen Eltern zulassen will. Diesen selbst hat inzwischen eine gute Fee geraten, in ihrem Schmerz über die Verstoßenen auf der Isle Dauphine Vergessenheit zu suchen. Sie erleiden Schiffbruch und werden vom „Dauphin" zu jener Insel — der ihrer Kinder — getragen, wo sie, ohne diese wiederzuerkennen, köstliche Tage verleben. Vor der Abreise werden sie vor einen Wunderbaum mit drei kostbaren Äpfeln geführt. Beim Abschiedsmahl melden die Wächter, daß zwei davon verschwunden seien. Der Verdacht muß auf den König und die Königin fallen, in deren Gewändern sich wirklich die Äpfel finden. Da gibt sich Livorette zu erkennen unter dem Hinweise, daß sie ebenso unschuldig sei an dem ihr vorgeworfenen Vergehen, wie sie, die Eltern, an dem Verschwinden der Äpfel. Da findet Versöhnung und glänzende Hochzeit statt. Alle kehren in die Heimat zurück bis auf den Sohn, der Beherrscher der „Isle Dauphine" wird.

Der nachstehende Abriß des ersten Märchens der III. Nacht aus Straparola zeigt, wie treu die Aulnoy dieser italienischen Vorlage gefolgt ist: Der dumme Fischerbursche Pierre,[1]) der sich einen Fisch (Ton) zu Dank verpflichtet (Gewährung aller Wünsche) — die spottende Königstochter, die unbewußt schwanger wird — die Vaterprobe — Aussetzung aufs Meer — Errettung durch dankbaren Fisch nach Wunderinsel — Jerusalemfahrt der Eltern — Besuch der Insel — der „gestohlene" goldne Apfel — Rückkehr, Hochzeit. Die rein stofflichen Änderungen, die dieses Vorbild erfuhr, sind bei unsrer höfischen Märchenschreiberin verständlich. Von mehr untergeordneter Natur sind die Einführung der Fee Grognette und der werbenden Gesandten, die Ersetzung der Jerusalemfahrt der Eltern durch einfache Meerfahrt und Schiff-

[1]) Abweichende Stellen sind gesperrt gedruckt.

bruch und schließlich die intensivere Betätigung des Dauphin; durchgreifender ist die notwendige Umwandlung des blöden Fischerburschen in den häßlichen Prinzen, wodurch die ganze Erzählung ins höfische Milieu gehoben wurde. Im übrigen bot der italienische Rahmen, anders wie beim Märchen von Belle-Etoile, alle Ansätze zu der Liebesnovelle, die die Aulnoy daraus entwickelt hat. Mit welchem Erfolge sie hierbei verfuhr, soll uns später beschäftigen.

Das Märchen an sich scheint wenig verbreitet zu sein. Eine Variante bietet die Erzählung von Pervonto im Pentamerone I, 3, die auch die Aulnoy gekannt haben wird. Abweichend ist Anfang und Schluß: Pervonto fertigt über drei schlafenden jungen Leuten ein Schutzdach gegen die Sonne und erhält von ihnen die Zauberkraft, sich alle Wünsche zu erfüllen; gegen Ende verwandelt er die Tonne zuerst in ein Schiff, darauf in einen Palast, in dem dann einfach die Versöhnung mit dem alten König erfolgt, als er sich auf der Jagd dorthin verirrt. Einen ähnlichen Eingang wie unser Märchen zeigen Cosquin's Nr. 37 u. 5; Bladé I, 277, wo ein Fischer einen Fisch fängt, der ihm gegen Freilassung reichen Fang gewährt. Daß dann die Frau des Fischers durch den Genuß gewisser Teile des Fisches Mutter wird, erinnert dunkel an die wunderbare Schwängerung unsrer Königstochter, wenn ihr auch die Aulnoy abweichend von Straparola eine natürliche Erklärung gegeben hat. Auch zu Grimms Märchen vom „Fischer und syner Fru" (Nr. 19) erscheint als Einleitung ein dankbarer Fisch, der dem Fischer die Wünsche seiner Frau erfüllt. An die Vaterprobe, die der König anstellt, erinnert eigentümlich ein Zug eines gälischen Märchens, das R. Köhler I, 198 ff. bespricht: Ein kleines Kind soll entscheiden, wer der Täter gewisser böser Streiche sei; „wem es einen Apfel gibt, der sei der rechte. Das Kind gibt den Apfel dem Dieb, der einen Holzspahn und eine Maultrommel in der Hand hat, und er heiratet die Prinzeß". Ähnlich soll in der französischen Variante aus Dolopathos (R. Köhler I, 201) der Gesuchte sein, „dem ein Kind ein Messer reichen werde. Aber jener versieht sich mit einem Spielwerk, einem hölzernen Vogel, und reicht ihn dem Kinde dar, sodaß es scheint, als habe das Kind nur mit ihm getauscht. Da gibt ihm der König seine Tochter zur Frau". Wenn R. Köhler das eine „Art Gottesurteil" nennt, indem „ein unverdorbener Kindersinn trifft, was die Weisesten nicht treffen" (R. Köhler I, 202), so stimmt das auch zu der gedachten Stelle unsres Märchens, so sehr dort auch die Verhältnisse geändert sein mögen.

Le Prince Adolphe et la Princesse de Félicité.
(Histoire d'Hypolite, Comte de Duglas p. 224 ff.)

Prinz Adolf von Rußland wird bei der Bärenjagd von einem Unwetter überrascht und gelangt nach langem Umherirren in die Höhle

der Winde, deren Mutter ihn freundlich aufnimmt. Nacheinander erscheinen die Winde und erzählen von ihren Taten. Zuletzt kommt Zephir, der sich nur schwer von der isle de Félicité und deren gleichnamiger Herrin hat trennen können. Im Prinzen erwacht die Lust, jene Gefilde zu betreten, Zephir, der mit ihm das Lager teilt, willfährt, und am Morgen trägt er ihn durch den weiten Luftraum zur Glücksinsel, in deren köstlichen Gärten er ihn niederläßt. Durch einen grünen Mantel, ein Geschenk Zephirs, unsichtbar und zugleich federleicht gemacht, gelangt er in einem Blumenkorb, den eine Nymphe zu einem Fenster heraufzieht, ins Schloß. Hier findet er in jedem Saal schönere Nymphen und gelangt endlich vor die Prinzessin „Glück", die Krone aller Schönheit. In ihr Anstaunen versunken, entfällt ihm plötzlich der Mantel, und er wird der erstaunten Prinzessin als das erste männliche Wesen sichtbar. Sie hält ihn für den Vogel Phönix, wird aber eines Besseren belehrt und vereint sich schließlich mit ihm in Tagen glückseliger Liebe und Vergessenheit. Da fragt er sie einst, wie lange er bei ihr weile; acht Tage schätzt er, dann einen Monat und hört schließlich zu seinem staunenden Schrecken, daß schon 300 Jahre verflossen sind. Da geht eine plötzliche Wandlung mit dem Prinzen vor. Er wird dieses Lebens des „Glückes" überdrüssig, die Lust nach Taten, die seinen Namen ewig machen auf der Erde, erwacht, und die trauernde Prinzessin Glück gibt ihn endlich frei. Sie rüstet ihn mit Waffen und mit dem treuen Rosse Bichar aus, dessen Rücken er nie verlassen soll vor der Ankunft in der Heimat, wenn er sich nicht großem Unglück aussetzen will. Er durchschwimmt auf dem Rosse den Strom, der die Insel umfließt, und durcheilt mit Windeseile die Wälder. Da gelangt er an einen Pfad, der durch einen mit alten Flügeln beladenen Karren versperrt ist; unter dem Wagen liegt ein Greis, der den Prinzen um Hilfe bittet. Schon will der treue Bichar über die Hecke setzen, da springt der mitleidige Prinz zu Boden und reicht dem Alten die helfende Hand. Der aber schnellt plötzlich empor, packt ihn und würgt ihn zu Tode. Es ist die Zeit, die seit 300 Jahren den Prinzen an allen Enden der Welt sucht, wovon der mit abgenutzten Flügeln beladene Wagen zeugt. Zephir schwebt vorbei und trägt den toten Prinzen traurig zurück zur Insel des Glücks, wo er ihn in einer Grotte aufbahrt. Die Prinzessin Glück erscheint und will schon den Wiedergekommenen in die Arme schließen, da sieht sie mit Entsetzen, daß er tot ist. Seit der Zeit hat sich die Prinzessin Glück nur selten gezeigt und immer nur umgeben von Unruhen und Sorgen, und alle Welt sagt seitdem: „Que le temps vient à bout de tout & qu'il n'est point de félicité au monde."

Über diesen Stoff hat meines Wissens zum ersten Male R. Köhler gehandelt im Anschluß an eine italienische Variante, den „Trattato della superbia e morte di Senso" (R. Köhler II, 406 ff.). Er gibt zunächst inhaltlich vier ähnliche italienische Volksmärchen und die Fassung der Baronin Aulnoy und stellt dann im Vergleich mit jenem italienischen Gedicht folgende Hauptzüge des Stoffes auf:

1. Der Aufenthalt eines Jünglings in einem Lande, in dem man weder altert noch stirbt, und wo die Zeit wunderbar schnell, und ohne daß er es merkt, verrinnt;
2. sein Wunsch, sein Land und seine Eltern zu besuchen;
3. das Verbot, von dem Pferde, das ihn nach Hause bringen soll, abzusteigen;
4. die Übertretung des Verbotes infolge der List des Todes mit dem Wagen voll alter Schuhe (II, 416).

Mit Ausnahme einer einzigen, monferrinischen Variante (412 f.), deren Schluß mit der glücklichen Rückkehr des Helden zur Glücksinsel „als entstellt anzusehen ist", endet das Märchen mit dem Tode des Helden. Unsrer französischen Fassung steht sowohl im Ganzen wie im Einzelnen die römische (408 f.) am nächsten, vor allem mit der Einleitung, wonach hier ein König sich auf der Jagd verirrt, in die Höhle der Winde gelangt und von Zephir zur Glücksinsel getragen wird; das spricht sehr dafür, daß die Aulnoy, wie sonst meist, so auch hier aus mündlicher Überlieferung geschöpft hat. Wenn sie dabei den Tod mit dem Wagen alter abgenutzter Schuhe durch die Zeit mit einem Wagen abgenutzter Flügel ersetzt hat, so ist das eine nebensächliche Änderung, die nur für das auch sonst beobachtete Streben der Schriftstellerin spricht, ihre Stoffe zu verfeinern. Zum Beweise dafür, daß in Frankreich wirklich ein derartiges Volksmärchen existierte, führt R. Köhler den Schluß einer bretonischen Variante des Märchens vom Tode und seinem Gevatter an nach F. M. Luzel, Légendes chrétiennes de la Basse-Bretagne I, 346 Paris 1881: „Hier sieht der Gevatter des Todes, der diesem viele Jahrhunderte hindurch mit Schlauheit entflohen ist, einmal einen Fuhrmann und einen umgestürzten Wagen voll alter Lumpen. Der Fuhrmann ist Ankou (der Tod), er antwortet auf die Frage seines Gevatters, ob er Lumpenhändler geworden sei: «J'ai usé tous les vêtements que voilà à courir après toi»" (R. Köhler II, 416 f.). Im folgenden bringt Köhler fünf Varianten einer „irischen Überlieferung von dem berühmten Helden und Sänger, Oisin (Ossian)", die mit den bisherigen in Verbindung stehen (417—421). Zu den sich anschließenden Märchen (421—427), die nur teilweise übereinstimmen, füge ich ein ungarisches, das erst später durch Sklareks Sammlung bekannt wurde, nämlich das vom „Königssohn, der sich nach der Unsterblichkeit sehnte" (Sklarek Nr. 1). Es hat wie das italienische Gedicht vom „Cavaliere Senso", wie seine korsische Variante (406 f.) und wie das kleinrussiche Märchen (425 f.) den Zug von der Ewigkeit, die der Zeit gegenübergestellt wird, die ein Mensch oder ein Tier braucht, um eine gewisse langwierige Arbeit auszuführen: Adler stirbt erst, wenn er Riesenbaum ausgeschüttelt, Greis, wenn er Berg mit Spaten abgetragen und Prinzessin, wenn sie Unmenge Nähnadeln aufgebraucht hat.[1]) Das kleinrussische Märchen erinnert auch im übrigen an das ungarische: der Tod findet nach langen Jahren den Helden auf dem Monde, mit dem er die Wette eingeht, den Gesuchten zu schwingen, fliegt er nach oben — was dann geschieht —, so gehört er dem Mond, wenn nach unten, dem Tod; ganz ähnlich wettet die Prinzessin der Unsterblichkeit im unga-

[1]) Über dies Motiv vgl. R. Köhler II, 37 ff. „Ein Bild der Ewigkeit".

rischen Märchen, daß der Prinz ihr gehört, wenn er innerhalb ihrer Burg, dem Tode, wenn er außerhalb niederfällt. Den Bemerkungen, die R. Köhler zu gewissen Einzelzügen (427 ff.) unsres Stoffes macht, schließe ich einen Zug des italienischen Volksbuches von Liombruno an. Hier gelangt nämlich der Held, nachdem er durch Übertretung eines Verbotes seine Feengattin verloren hat, auf der Suche nach ihr ebenfalls nach der Wohnung der Winde und fragt sie nach dem Lande der Fee. Nur der Sirocco kennt es und geleitet ihn am nächsten Morgen dorthin, wo er sich wieder mit der Gattin versöhnt und vereint. R. Köhler hat dies Märchen selbst I, 309 ff. unter Angabe von Varianten behandelt, im Zusammenhange seines hier besprochenen Aufsatzes aber übergangen. Dasselbe Motiv findet sich in ganz ähnlicher Verwendung übrigens auch bei Luzel I, 46, 209, 232 ff.; III, 67 f. Wegen des unsichtbarmachenden Mantels vgl. S. 100 die Gaben der Fee an Prince Lutin. Die Einleitung, wonach sich der Held auf der Jagd verirrt hat, kehrt öfter wieder, so im Lai Guingamor, im mia. Roman von Partonopeus (Voretzsch, 391 unten). Bezüglich der prosaischen und dramatischen Nachahmungen, die das Märchen der Aulnoy erfuhr, sei nur noch das Märchen „Le Pays des Délices“ (1698) des Fräulein de la Force erwähnt (Cab. des fées VI). Es erzählt mit stark allegorischer Ausnutzung von dem Wunderlande der Königin Faveur, wo ein Prinz nach dreimaligem Scheitern endlich aufgenommen wird und sich mit Faveur vereint. Charakteristisch ist besonders diese Stelle: „Ce pays est une presqu'isle; il n'est séparé de celui des Avances que par une muraille de lait qui atteint jusqu'aux cieux ... Il y a une princesse aussi dans les Avances pour recevoir ceux qui aspirent à aborder dans le Pays des délices. Cette princesse a un faux air de Faveur, bien des gens se contentent d'elle, croyant que c'est Faveur“; das entspricht offenbar dem, was Zephir von der Glücksinsel der Prinzessin Félicité sagt: „l'on voiage inutilement autour, l'on se flate même quelquefois d'y être parce que l'on arrive souvent à d'autres petits ports où l'on surgit avec un peu de calme & de tranquilité ...“ (Hypolite p. 231).

2. „Erfundene“ Märchen.

La Princesse Printanière. II, 192.

Eine Königin beruft alle Ammen des Landes zu sich, um mit dem König die beste auszuwählen für das Kind, das sie erwartet. Als letzte erscheint eine häßliche Alte, die, von der Königin abgewiesen, sich scheltend in die Höhlung eines Baumes zurückzieht. Die erste Amme, die die Königin wählt, fällt von einem Schlangenbiß getroffen tot zu Boden, der zweiten wird durch eine den Klauen eines Adlers entfallende Schildkröte der Kopf zerschmettert, die dritte fällt sich in einem Dornenbusch die Augen aus. Da zeigt sich höhnend jene Alte und fährt in einem Feuerwagen durch die Luft davon. Der König hat in ihr die böse Fee Carabosse erkannt, die er als Knabe beleidigte, und be-

schließt mit seinen Räten, zur Geburt heimlich alle Feen außer der Carabosse einzuladen. Die Königin gebiert eine Prinzessin, zu deren Begabung fünf Feen erscheinen. Schon haben die ersten vier Schönheit, Geist etc. verliehen, als Carabosse erscheint und sie begabt

De guignon guignonnant
Jusqu'à l'âge de vingt ans.

Da verleiht die fünfte Fee dem Mädchen nach Ablauf des 20. Jahres ein langes und glückliches Leben. Um die Prinzessin bis dahin zu behüten, schließt sie der König auf den Rat der ältesten Fee in einen fensterlosen Turm ein, wo sie, ohne das Tageslicht zu erblicken, erzogen wird. Die Zeit der Erlösung naht, und der König läßt ihr Bild in alle Lande schicken, worauf die Nachricht kommt, daß Fanfarinet als Gesandter um Printanières Hand für den Sohn des Königs Merlin anhalten will. Die Prinzessin besteht darauf, den Einzug des Gesandten zu sehen durch ein nadelfeines Loch, das die Amme in die Turmwand machen muß, und erklärt, nur ihn heiraten zu wollen. Nach dem durch den Zauber der bösen Carabosse verregneten Zuge zum Schloß bietet sie sich dem verdutzten Gesandten einfach als Gemahlin an und flieht mit ihm nach dem Hochzeitsmahle. Sie nimmt den Dolch des Königs und die Haube der Königin mit, deren Edelstein unsichtbar macht. Ein alter Fischer fährt die Fliehenden zur Isle déserte des Ecureuils. Im königlichen Kronrat wird unterdes beschlossen, den Entführer einzufangen. Admiral Chapeau-pointu durchforscht das Meer und sieht gerade den Schein des Karfunkels an Printanières Haube auf der Insel verschwinden. Der Fischer wird gefangen und berichtet. Inzwischen hat das junge Paar auf der Eichhorninsel nur Blätter und Maikäfer zu essen, wobei sich Fanfarinet sehr ungalant benimmt und seine Liebe aufkündigt. Der jammernden Printanière zeigt ein Rosenbusch und ein Eichbaum Honig und Milch, was alles Fanfarinet verzehrt. Die Süßigkeiten aber, die ihr eine Nachtigall verschafft, ißt die klug gewordene Prinzessin selber. Der Admiral, der inzwischen gelandet ist, muß sich bald zurückziehen, da die beiden Unsichtbaren — die Not hat Fanfarinet wieder an Printanière gekettet — viele seiner Soldaten töten. In der Nacht vernimmt die Prinzessin durch eine sanfte Stimme, daß Fanfarinet im Begriff sei, sie zu töten. Sie kommt ihm zuvor, indem sie ihm kurzerhand den Dolch ins Auge stößt. Da sieht sie plötzlich in der Luft zwei Wagen kämpfend aufeinanderfahren, im einen eine strahlende Dame, im andern ein kleines Scheusal — Carabosse, das schließlich der ersteren den Platz räumen muß. Diese ist die fünfte gute Fee, die Printanière die Erlösung verkündet. Mit dem gelandeten Admiral und seinen Truppen wird ein Fest gefeiert, worauf alles in die Residenz zurückkehrt. Dort kommt gerade König Merlins Sohn an. Man täuscht ihm vor, sein Gesandter sei beim Trinken in den Brunnen gefallen, was ihn nicht abhält, sogleich mit Printanière eine glänzende Hochzeit zu feiern.

Wenn auch dieses, wie sich später zeigen wird, reizende lustige Märchen sehr viel der Phantasie der Aulnoy verdankt, so zeigt es doch unverkennbar echte Motive. Der Eingang hat wie zahlreiche andre Märchen die guten Feen und ihre guten Wünsche und die beleidigte Fee und ihren Unheilsspruch, der durch die übrig bleibende gute Fee gemildert wird. Jener Spruch selbst erinnert an das Schicksal der Heldin in „La Biche au Bois" (S. 24), die vor dem 14. Jahre das Tageslicht nicht erblicken darf. Das gilt auch von dem Turm, in den die Prinzessin gesperrt wird, und der bei der Aulnoy und sonst allenthalben wiederkehrt (S. 12). Sehr be-

zeichnend ist, daß die Prinzessin unglücklich wird, weil sie durch eine nadelschmale Öffnung sieht. Das stimmt durchaus wieder zu „La Biche au Bois", wo die Heldin durch das Loch in der Kutsche das Tageslicht erblickt, und zeigt zugleich, daß hier im vorliegenden Märchen im Grunde dasselbe Motiv verwendet ist (Verbot, das Tageslicht zu sehen). Das Bild, das des Prinzen Liebe erweckt, ist echt (v. d. Leyen 56) und kehrt gerade bei der Aulnoy öfter wieder. Dasselbe gilt vom werbenden Gesandten (Biche au Bois, Belle aux Cheveux d'or). Sicher echt ist auch das Motiv von den hilfreichen Bäumen und der Nachtigall auf der Eichhorninsel (Grimm III, 314). Auch das Buch, in dem die Fee betreffs der Insel nachschlägt, ist nicht nur von der Aulnoy öfter verwendet, sondern auch in den modernen französischen Volksmärchen, etwa bei Bladé, Luzel (Luzel I, 186). Die durch die Luft fahrenden Wagen gehören auch sonst und noch heute zu den ständigen Wunderrequisiten (Luzel I, 206). Daß sich eine Hexe oder Fee, wie bei uns Carabosse, in der Höhlung eines Baumes verbirgt, ist ein allenthalben häufig auftretender Zug. Schließlich erinnert der Umstand, daß der zweiten Amme durch eine den Klauen eines Adlers entfallende Schildkröte das Haupt zerschmettert wird, eigentümlich an den alten Volksglauben, wonach der geplatzte Rücken dieses Tieres daher rührt, daß es vom Adler in den Himmel getragen wurde und herunterfiel (v. d. Leyen 62).

Le Nain Jaune. III, 117.

Das Bild der schönen Prinzessin Toute-Belle lockt die Könige der Welt an den Hof ihrer Mutter, ihre Hand zu erringen. Aber der Tochter Sprödigkeit macht der Mutter solche Sorge, daß sie beschließt, die Fée du désert um Rat zu fragen. Sie bäckt selbst den Kuchen, der die bewachenden Löwen besänftigen soll, schläft dann aber unterwegs unter einem Orangenbaume ein. Beim Erwachen ist der Kuchen verschwunden und die Löwen nahen brüllend. Da zeigt sich im Baume der gelbe Zwerg, dem die Königin die Hand ihrer Tochter verspricht, um vor den Löwen gerettet zu werden. Sie fällt in Ohnmacht und erwacht in ihrem Bett, sodaß sie das ganze Erlebnis für einen Traum hält. Sie wird über die spröde Tochter tieftraurig, sodaß diese ihrerseits bei der fée du désert Rat holen will. Aber es geht ihr wie der Mutter, und sie muß nun dem Zwerge selbst in der Not versprechen, die Seine zu werden. Als nun auch die Reichsstände zur Heirat drängen, wählt Toute-Belle den König der Goldminen und faßt zu ihm bald eine tiefe Neigung. Am Tage der Hochzeit erscheint die scheußliche fée du désert. Mutter und Tochter an ihr Versprechen mahnend, schließlich der gelbe Zwerg selbst. Er wird vom König beleidigt und fordert ihn zum Zweikampfe, die Fee schlägt Toute-Belle blutig, der König eilt ihr zu Hilfe, da wird er von der Fee, Toute-Belle vom Zwerge entführt. Der König findet sich in einer Höhle wieder, wo ihm die Fee unter der verführerischen Gestalt einer Nymphe erscheint, in ihrer alten Häßlichkeit nur am Klauenfuß erkenntlich. Der König heuchelt Willfährigkeit und wird in ein herrliches Palais entführt. Am Meer ruft er

die Seegottheiten an, eine Sirene erscheint und gewährt Hilfe: aus Binsen macht sie täuschend die Gestalt des Königs nach, trägt ihn selbst übers Meer zum Stahlschloß, wo der Zwerg Toute-Belle gefangen hält und übergibt ihm ein Zauberschwert, mit dem er die Geliebte befreien wird, wenn er es nicht fallen läßt. Der König dringt mutig ins Stahlschloß ein, vernichtet vier Sphinxe, sechs Drachen, vierundzwanzig Nymphen, läßt aber, Toute-Belle an sich reißend, das Zauberschwert fallen und wird vom gelben Zwerg getötet. Da sinkt auch Toute-Belle tot über des Geliebten Leichnam, und jene hilfreiche Sirene kann nichts tun als sie in Palmen zu verwandeln, deren Zweige sich kosend verschlingen.

Ich kann nicht mit Grimm sagen, daß dies Märchen „völlig erfunden" sei (III, 315). Vor allem verweise ich auf den Gang zur Fee, wobei die Mutter aus Angst vor den wilden Tieren die Tochter dem Zwerge verspricht, wie diese sich dann selbst aus demselben Grunde. Das klingt stark an ähnliche Situationen bekannter Märchen an, etwa an die Einleitung zu „Le Loup blanc" (Cosquin Nr. 63) oder zu Grimms „Singendes und springendes Löweneckerchen" (Nr. 88) und noch mehr an die einer in den Anm. dazu gegebenen Variante aus der Schwalmgegend (III, 164): Hier bricht ein Vater in einem Wundergarten eine Rose, hört ein schwarzes Tier hinter sich herschnauben und muß ihm seine Tochter versprechen, wenn er die Rose behalten und nicht sterben will. Mit dieser Märchengruppe stimmt dann auch überein, daß der unliebsame Freier sich später die Braut selbst holt, ohne oder — wie bei uns — mit Gewalt. Von hier an weicht die Aulnoy allerdings ganz ab und bringt, statt etwa aus dem Zwerge einen verzauberten Prinzen zu erlösen, eine der üblichen Zauberliebesgeschichten, die hier das Besondere hat, tragisch zu enden. Dies Ende aber hat einen Zug, der mir wohl echt scheint: Die toten Geliebten werden zu Palmen, deren Zweige sich kosend vereinen, genau so wie Rosendorn und Weinrebe, die aus Tristans und Isoldens Gräbern emporwachsen (Vogt und Koch I, 135); in einem nordafrikanischen Märchen (Stumme, Märchen der Schluch etc. Nr. 11, 107) begräbt man den Jüngling an diesem, das Mädchen an jenem Ende der Stadt; „da sproßten über den Häuptern der Beiden zwei Palmen empor, die wuchsen auf gen Himmel und vereinigten sich über der Stadt. Der König ließ sie abhauen, doch sie sproßten von neuem auf und kamen wieder zusammen." Der Jude, der diese Liebe ausrotten will, schlägt die Palmen ab und schüttet Pech in die Gräber. „Da sprangen aus ihnen zwei Wasserquellen hervor; die liefen bis in die Mitte der Stadt und vereinigten sich da, und sind auch geblieben bis auf den heutigen Tag." — Im Einzelnen verweise ich noch auf den Kuchen, der die wilden Tiere besänftigen soll; er erinnert doch wohl an die antike Mythe, wonach Jason das Ungeheuer beim goldnen Vließ durch süßen Kuchen einschläfert, den Medea ihm buk; der ähnliche Zug bei Grimm III, 225, Du Méril S. 430 f. (Anm.) erinnert auch an Psyche, die auf ihrer

Wanderung in die Unterwelt Brot in gleicher Absicht mitnimmt. Der Zwerg erscheint wie seine Genossen und Genossinnen im Baum und geht in dessen Höhlung ein (S. 38). Eigentümlich ist der Umstand, daß Mutter und Tochter nach dem Erlebnis mit dem Zwerge im Bett erwachen, auch schon, daß die Mutter vorher am Orangenbaume einschläft. Das würde nach von der Leyens Ansicht auf den Anteil der Träume an der Entstehung der Märchen deuten (v. d. Leyen 34 ff., bes. 37 unten: Held schlummert, während die schweren Aufgaben gelöst werden). Das Zauberschwert, das nicht fallen gelassen werden darf, hat mit dieser und andrer Bedingung oder Eigenschaft allenthalben seine Entsprechung, z. B. Luzel III, 268 „pendant que tu tiendras l'épée, tu pourras être sans inquiétude". Die häßliche Fee, die sich dem widerspenstigen Geliebten unter Gestalt einer verführerischen Nymphe zeigt, kehrt im Märchen von „Jeune et Belle" (Cab. des fées I) wieder, das die Gräfin Murat, eine Zeitgenossin der Aulnoy, zur Verfasserin hat.

La Princesse Carpillon. III, 244.

Bossu, der häßliche Prinz eines Königs aus erster Ehe, schiebt für den neugeborenen Knaben zweiter Ehe eine Katze unter und läßt ihn durch einen Vertrauten in einem Adlernest aussetzen. Der Adler ernährt den Prinzen mit seinen Jungen, bis er von Hirten, die den Adler töten, geraubt wird. Centaure Bleu, der die Hirten von ogres befreit hat und dafür alle drei Jahre ein Kind erhält, soll den geraubten Prinzen in Empfang nehmen, als die Fee Amazone erscheint, Centaure tötet und den Prinzen dem Hirten Le Sublime zur Erziehung anvertraut. Sublime ist ein entthronter König, der auf der Flucht seine jüngste Tochter verlor und nun mit Frau und zwei Töchtern als Hirt unter den Hirten lebt. Unterdes hat Prinz Bossu einen Nachbarkönig gestürzt und die Prinzessin Carpillon gefangen heimgeführt. Er zwingt seinen Vater (durch Aufruhr), ihm diese zur Frau zu geben. Doch Carpillon flieht, als Hirtin verkleidet, erhält unterwegs von Amazone einen Levkojenstrauß, der sie dem verfolgenden Bossu unkenntlich macht, und findet endlich bei Sublime als Hirtin Aufnahme. Der Schäferprinz faßt zu Carpillon eine wachsende Liebe, durch einen Ring wird Carpillon als verloren geglaubte Tochter Sublimes erkannt, sie erzählt den Eltern ihre Geschichte und wird bedeutet, den Prinzen, der vermeintlich nur Hirt ist, als unebenbürtig, nicht zu erhören. Schon hat indessen Amazone befohlen, die beiden zu vereinen, da fällt Carpillon in Bossus Gewalt, und der Prinz, der sie befreien will, wird mit ihr entführt. Da Carpillon sich Bossu verweigert, soll sie mit dem Prinzen hingerichtet werden. Da erkennt der König im vermeintlichen Hirten an einem silbernen Pfeile am Arm den verloren geglaubten Sohn wieder, Amazone, in den Lüften erscheinend, bestätigt das, tötet Bossu und rüstet Carpillons und des Prinzen Hochzeit aus, die im Beisein Sublimes und seiner Familie glänzend gefeiert wird.

Dies Märchen ist im Großen und Ganzen eine Erfindung, die mit einigen echten Motiven arbeitet. Daß sich diese wieder am Eingang finden, ist charakteristisch; die Aulnoy mußte nur einen Ausgangspunkt haben, von dem aus ihre Phantasie dann vergnügt weiterspinnen konnte. Wenn nämlich der Knabe mit einem sil-

bernen Pfeile am Arm geboren wird, so weist das darauf hin, daß er als ebensolches Wunderkind wie die Prinzessin Belle-Etoile und ihre Brüder zur Welt kam. Prinz Bossu schiebt dann auch, ganz ähnlich wie das in jenem Märchen und seinen Varianten geschieht, anstelle des neugeborenen Knaben eine Katze unter und läßt ersteren aussetzen (S. 30). Die Aussetzung erfolgt unter ähnlichen Umständen wie in einer Variante zum Märchen von den „sechs Schwänen", die Grimm III, 87 angibt und gleichzeitig eine Variante zum ersten Motiv ist: ein Diener soll ein mit einem Goldkreuz auf der Stirn geborenes Knäblein im Walde töten und wirft es einer Löwin vor, in der Hoffnung, sie werde es fressen; als er aber sieht, daß selbst das reißende Tier Mitleid hat, überläßt er der Löwin den Knaben und überbringt eine Hundezunge; ebenso legt auch der Diener unsres Märchens den Knaben ins Adlernest im Glauben, daß er dort zerrissen werde, wohingegen dann der Adler ihn ernährt. Daß dem Centaure Bleu aller drei Jahre ein Kind geopfert werden muß, ist ein Zug, der im Märchen oft wiederkehrt, desgleichen, daß das Ungeheuer dann durch einen Helden, hier allerdings durch eine gepanzerte Fee, besiegt und das Opfer gerettet wird; vgl. Stumme, Märchen der Berbern etc. Nr. X, 60; derselbe, Märchen der Schluch etc. S. 82; Sklarek Nr. 10; Stumme, Maltesische Märchen XXXIV, 89; Stier Nr. 1,4; Luzel II, 284, 285, 288, 309; Cosquin I Nr. 5, 61; Grimm Nr. 60, 283 ff., Bladé I, 281; von der Leyen 69. Das folgende ist romanhaft zu einer faden schäferlichen Liebesgeschichte ausgearbeitet, die erst gegen Ende echtere Töne anschlägt, besonders wenn der Vater bei der Hinrichtung an jenem Silberpfeile den Sohn erkennt; auch Belle-Belle wird bei der Hinrichtung erkannt (S. 25).

Fortunée. III, 5.

Ein sterbender Bauer teilt seinen Kindern das Erbe zu: die Tochter Fortunée erhält einen Nelkentopf und einen Silberring, Geschenke, die ihm einst eine vornehme Dame machte, der Sohn Bedou zwei Schemel, eine Strohschütte und eine Henne. Fortunée geht spät abends an die Quelle, um für ihre Nelken Wasser zu schöpfen. Sie trifft dort eine Fee, die reine des bois, wird köstlich bewirtet und sieht ihren Krug in Gold verwandelt und mit köstlichem Wasser gefüllt. Aus Dankbarkeit will Fortunée der Fee ihren Nelkentopf schenken, findet ihn aber zu Hause nicht, da der böse Bruder ihn gestohlen und an seine Stelle einen Kohlkopf gesetzt hat. Sie gibt der Fee daher ihren Silberring. Ins Häuschen zurückgekehrt, hört Fortunée zu ihrem Erstaunen den Kohlkopf, als sie ihn zum Fenster hinauswirft, klagen, und vernimmt dann von ihm gegen das Versprechen, ihn wieder ins Beet zu setzen, daß Bedou ihre Nelken in seiner Strohschütte verborgen habe. Aus Ärger will Fortunée der Henne Bedous den Hals umdrehen, als diese um Erbarmen bittet und die Geschichte der Fortunée erzählt: Fortunée ist eine Königstochter, deren Mutter mit ihr nach der Geburt in das Häuschen geflüchtet ist, da sie nicht den vom König gewünschten Sohn gebar; die Königin starb, und sie, die Henne, damals Bäuerin, ernährte

die Prinzessin; da sie aber dies Abenteuer ausplauderte, wurde sie eines Tages von einer Fee (reine des bois) in eine Henne verwandelt, dieselbe Fee schenkte ihrem Manne einen Nelkentopf und einen Silberring, während sie gleichzeitig die Prinzessin auf den Namen Fortunée taufte und die nach ihr fahndenden Wachen in Kohlköpfe verzauberte. Die erstaunte Fortunée will ihre Nelken aus der Strohschütte holen, wird von einem Heer von Ratten daran gehindert, vertreibt diese aber mit dem Wasser des Goldkrugs. Als sie mit demselben Wasser ihre Nelken benetzt, machen diese ihr eine Liebeserklärung. Der heimkehrende Bedou wirft die Blumen vor die Tür, wo plötzlich die reine des bois erscheint und bald darauf ein Prinz: es ist ihr Sohn, der durch Fortunée entzauberte Nelkentopf, worein ihn eine feindliche Fee verwandelt hatte, als die Zephire ihn zur schwangeren Mutter Fortunées, der Schwester der reine des bois, trugen, um ihn an Fortunées Stelle zur Befriedigung des einen Erben wünschenden Königs unterzuschieben. Der Silberring, den Fortunée der Fee zurückgegeben hatte, zeigte die nahende Entzauberung an, und das Wasser aus dem Goldkruge bewirkte sie. Fortunée heiratet den Feenprinzen Oeillet, Bedou wird verziehen, sein Häuschen in ein Schloß, er selbst in einen feinen Herrn verwandelt.

Die Einleitung dieser Erzählung erinnert an jene Märchengruppe, in der ein sterbender Vater seinen Kindern eine scheinbar ärmliche Erbschaft hinterläßt, die sich später als wertvoll bezw. wunderbar erweist, etwa wie in Pentamerone 2, 4 Sieb und Katze, welch letztere dem Helden großes Vermögen erwirbt. Im übrigen sind, wie schon Grimm III, 315 sagt, nur Einzelheiten echt. Das gilt im Prinzip natürlich vom Verwandlungsmotiv, mit dem alle auftretenden Personen gleichsam belastet sind, und dessen Mannigfaltigkeit die Aulnoy aus ihrem sicherlich reichen Märchenschatz zusammengestellt haben mag. An den in Nelkentopf verwandelten Prinzen erinnert entfernt Pentamerone 1, 2 „Der Heidelbeerzweig: Hier gebiert eine Bäuerin einen Heidelbeerzweig, den sie in einem Blumentopf pflegt, und der später zur Fee wird.

Le Rameau d'Or. II, 257.

Der häßliche Prinz Torticoli und die noch häßlichere Prinzessin Trognon werden von ihren Vätern wider ihren Willen einander versprochen. Der widerspenstige Prinz und später ebenso die Prinzessin werden in einen 200 Jahre alten Turm gesperrt. Hier befreit zunächst der Prinz unter wunderlichen Umständen die ohnmächtig ruhende Fee Bénigne, indem er sie mit einem von einem Adler gebrachten Goldzweige berührt, während später die Prinzessin diesen Adler, den verzauberten Geliebten Trasimène der Fee erlöst. Beide werden von den Erlösten in Sans-Pair und Brillante, das schönste Schäferpaar, verwandelt und in eine ferne Waldgegend versetzt. Sie treffen sich hier und lieben sich, aber Brillante zieht sich schließlich — aus Tugend und Standesrücksichten — zurück und begibt sich zu einem Zauberer, um von ihm Vergessenheit zu erlangen. Sie sieht in dessen Schloß zwölf an der Decke aufgehängte Katzen und unter ihnen zwölf auf einen Tisch genagelte Mäuse, versucht vergebens, vor dem Zauberer durch einen Wall von Spinnweben zu entfliehen, weist dessen Heiratsantrag zurück und wird zur Strafe in eine Heuschrecke verwandelt. Ähnlich geht es Sans-Pair, der, auf der Suche nach Brillante, von einer Alten (Bénigne) ins selbe Schloß gewiesen, eine häßliche Fee abweist

und von ihr in eine Grille verzaubert wird. Heuschrecke und Grille treffen sich im selben Baumloch, erfahren von zwei aus jenem Schloß hinzukommenden verzauberten Mäusen den Weg zum Garten des alles erlösenden Rameau d'Or und begeben sich mit ihnen dorthin. Die Berührung mit dem Goldzweig entzaubert alle vier; Trasimène und Bénigne erscheinen, welch letztere Sans-Pair und Brillante über die von ihr, der Fee, gewährte Hilfe aufklärt und sie zu einem glücklichen Paar und zu Besitzern des Gartens vom goldenen Zweige macht.

Ich habe an dieser Stelle diesem wunderlichen Schäfermärchen nichts hinzuzufügen, denn für diese Motive der Ver- und Entzauberung, die wohl an sich echt sind, habe ich nirgends eine unmittelbare Entsprechung finden können. Die Gegenüberstellung des häßlichen guten Prinzen und der häßlichen guten Prinzessin klingt an die littérature à thèse an, wie sie etwa in Perrault's „Riquet à la Houppe" vorliegt, ist aber wohl dem eigentlichen Volksmärchen fremd, indem dieses die Verbindung von Körperschöne und Charaktergröße bevorzugt.

Babiole. III, 58.

Eine Prinzessin wird bei ihrer Geburt durch Auflegen eines Weißdorns, der tückischen Gabe der Fee Fanferluche, in eine Äffin verwandelt. Der Diener, der sie aussetzen soll, verkauft sie der zufällig vorbeikommenden Schwester der Königin, die keine Ahnung von dem wahren Sachverhalt hat, als Spielzeug für ihren vierjährigen Prinzen. Das Äffchen Babiole wird am Hofe ihrer Tante sorgfältig erzogen, zumal da es sprechen kann. Babiole faßt zu ihrem Vetter eine tiefe Neigung, die dieser aber belustigt zurückweist. Mirlifiche, der Gesandte des Affenkönigs Magot, hält für seinen Herrn um ihre Hand an und überbringt u. a. kostbaren Geschenken einen Glaskoffer mit einer Olive und einer Haselnuß. Die entsetzte Babiole flieht und gelangt zum Flußgott Biroqua, der sie unter guter Prophezeiung und mit dem Rat, jenen Glaskoffer zu bewahren, auf einer Schildkröte entläßt. Da wird sie von jener abziehenden Affengesandtschaft gefangen, fällt aber bald darauf mit dieser zusammen in die Gewalt der Königin, ihrer Mutter. Mutter und Tochter erkennen sich durch Babioles Bericht wieder, und die Königin beschließt, ihre unglückliche Affentochter in einem einsamen Schloß das Leben fristen zu lassen. Da flieht Babiole, gelangt in eine Wüste, verwandelt sich durch das Öl der ihrem Glaskoffer entnommenen Olive in die schönste Prinzessin und läßt sich in der herrlichen Residenz nieder, welche die der Haselnuß entschlüpfenden Baumeister und Handwerker in dreiviertel Stunden erbauen und auch bevölkern. Glänzende Feste finden statt, zu denen alle Könige der Erde erscheinen. Da wird in einem Tournier ein Prinz verwundet, Babiole erkennt in ihm den Vetter und pflegt ihn. Doch sie wird von Fanferluche in einer Wolke entführt und stürzt von ihr aus in die Riesenopferflasche der Feen, die von Drachen und Riesen bewacht wird. Der genesene Prinz macht sich auf die Suche nach ihr. Er gelangt zum Flußgott Biroqua, wird von ihm mit einer Wunderrüstung ausgestattet, fliegt auf einem Delphin zur Opferflasche und vernichtet die Riesen und Drachen. Mit der befreiten Babiole fliegt er zu deren Mutter, stiftet als Nekromant Frieden zwischen den unterdes verfeindeten königlichen Schwestern und feiert dann mit Babiole eine glänzende Hochzeit, an der auch Biroqua teilnimmt.

Auch dies Märchen braucht uns an dieser Stelle nicht weiter zu beschäftigen. Wohl finden sich auch sonst die ver- und

entzauberte Prinzessin, die Nuß, die Wunderbares birgt, hier Baumeister und Handwerker, der Prinz, der die Prinzessin mit Zauberrüstung und Zauberschwert befreit, aber das ist alles wohl mehr willkürlich von der Aulnoy zusammengestellt und dazu zu einem Wunderritterroman ausgesponnen, den wir ihr gern geschenkt hätten. Da aber gerade er ein typisches Beispiel für die ungesunde Entwicklung dieser Märchenliteratur darstellt, muß ich später noch einmal auf ihn zurückkommen.

C. Amor und Psyche-Kreis.

1. Vorbemerkung.

Von den 24 (25) Märchen der Baronin Aulnoy gehören acht dem Kreise von Amor und Psyche an. Das ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, daß dieser Stoff damals gleichsam in der Luft lag. Ich brauche u. a. nur an Benserade's Ballet zu erinnern, in dem Ludwig XIV. selbst tanzte, an Corneille's Musikdrama und das seines Bruders Thomas, vor allem aber an Lafontaine's „Amours de Psyché et de Cupidon". Zeigt schon die Wahl der Stücke an sich, wie sehr auch die Aulnoy dieser Stoff erfüllte, so ist es ihr besonderes Verdienst, daß sie nicht wie diese Schriftsteller im Anschluß an Apuleius geschrieben oder, was näher lag, Lafontaines Roman einfach kopiert hat, sondern, daß sie ihre Märchen bis auf eins vermutlich alle der mündlichen Überlieferung entnahm. Daran ändern nichts die tatsächlichen Anklänge an Lafontaines „Psyché" und damit an die Apuleiusfassung, die sie natürlich auch aus französischen Übersetzungen ihrer Zeit gekannt haben wird. (Régnier, Lafontaine, 8 p. 3 ff.). — Es fällt aus dem Rahmen dieser Arbeit, den vorliegenden Stoff erschöpfend darstellen zu wollen. Das hieße die Geschichte dieses Märchens schreiben, was nach den sich widersprechenden Ansichten der bedeutendsten Anhänger[1]) der verschiedenen Theorien

[1]) Bédier, p. 69; im übrigen steht das Werk des bekannten Franzosen über die mia. französischen fabliaux unsren Märchenstoffen fern. Daß allerdings mit den Darlegungen seines 2. Teiles die sogenannte „indische Theorie" abgetan sei „à tout jamais" (p. 250 u.), muß ich gerade im Hinblick auf den vorliegenden Psychestoff (s. oben) bezweifeln. Inwieweit sich dieser Zweifel auch auf die vernichtende Kritik stützen darf, die ein namhafter Forscher wie v. d. Leyen in Herrigs Archiv der neueren Sprachen und Literaturen 116, 292 ff. an dem „wissenschaftlichen" Verfahren Bédiers übt, steht mir nicht zu, zu beurteilen. Jedenfalls scheint mir gerade die indische „Theorie" im Gegensatz z. B. zu der doch vorwiegend hypothetischen anthropologischen Schule, die Bürgschaft echter Wissenschaftlichkeit in sich zu tragen, wenn die Untersuchung in dem nunmehr geläuterten Sinne Hertels (s. oben S. 8 „Geist des Ostens") oder v. d. Leyens (S. 125) von Fall zu Fall literarisch-kritisch abwägend geführt wird.

über den Ursprung dieses Märchens und der Märchen überhaupt als ein Wagnis erscheint, vor allem aber, da noch nicht alle Quellen erschlossen sind, verfrüht ist. Aus diesem letzten Grunde sind wohl auch die Gesamtdarstellungen unvollständig, die über diesen Stoff (s. u.) schon bestehen. Neuerdings hat v. d. Leyen die Apuleiusfassung, die er als allegorisierende Bearbeitung eines Volksmärchens bezeichnet, in die Märchen vom „erlösten Ungeheuer", von den „unlösbaren Aufgaben", der „Unterweltsfahrt" und den „neidischen Schwestern" zerlegt und dabei gefunden, daß das „Märchen vom erlösten Unhold und das von dem entschwundenen Geliebten" „vielleicht indisch" sind (v. d. Leyen 100).[1]) Wenn man aber bedenkt, daß diese m. E. sicher indischen Bestandteile auch mit den übrigen schon im Indischen vereint auftreten (Benfey I, 255 Märchen von Tulisa,[2]) über dasselbe Cosquin II, 225), so scheint mir, daß diese Tatsache bei der Frage nach dem Ursprung des vorliegenden Stoffes doch noch mehr beachtet und gründlich untersucht werden muß. Sicher ist jedenfalls, daß jene Bestandteile der Apuleiusfassung allenthalben selbständig oder mit andern Märchen verwoben wiederkehren, daß also das sogenannte „Psychemärchen" als eine Contamination verschiedenster Motive aufzufassen ist. Diese ursprüngliche Selbständigkeit der einzelnen Motive gilt wohl besonders von dem vom „erlösten Unhold" oder dem sog. „Tierkindmärchen", das in diese Gruppe eingetreten ist und ursprünglich mit dem eigentlichen Amor-Psyche- bezw. Purûravas-Urvaçî-Motiv nichts zu tun hatte. In den in diesem Sinne also erweiterten Kreis des Amor und Psyche-Märchens wollen die folgenden Ausführungen die Geschichten der Baronin Aulnoy einreihen, indem ich dabei aus den genannten Gründen von allgemeinen Erörterungen absehen muß.

Es zeigt sich, daß bei der Aulnoy alle bisher bekannten Typen vertreten sind. Das vermutlich in Indien heimische Märchen vom „erlösten Unhold", auch als „Tierkindmärchen" bezeichnet, erscheint in „Le Prince Marcassin", einer Bearbeitung von Straparola II, 1. Der damit in enge Verbindung getretene Typus „La Belle et la Bête" — so genannt nach dem von Mme de Villeneuve 1741 unter diesem Namen fixierten Märchen — stellt sich in „Le Mouton" dar. Entsprechen diese beiden Formen dem ersten Teile unsres Stoffes in jenem erweiterten Sinne, so schließen an das eigentliche Amor und Psyche-Motiv die beiden andern „Le Serpentin Vert" und „L'Oiseau Bleu" den zweiten Teil an, die Suche nach dem Geliebten. Dabei stimmt „Serpentin Vert" mit den unlösbaren Aufgaben fast völlig zur Apuleiusfassung, während „Oiseau Bleu" mit den Motiven von den mitleidigen

[1]) A. Olrik, Om Ragnarok, Kopenhagen 1914, glaubt an kaukasischen Ursprung des Märchens.

[2]) Das Alter dieses Märchens ist allerdings noch nicht zweifelsfrei festgestellt.

Helfern und der vergessenen Braut, eine, um mit v. d. Leyen zu reden, „natürlichere“ vielleicht ältere Fortsetzung bietet (von der Leyen 100). Die übrigen vier Märchen, die ich nur mittelbar unsrer Gruppe zurechne, geben nur einzelne, mehr untergeordnete Bestandteile bezw. zeigen sie, als solche selbständig, starke Anklänge: „Gracieuse et Percinet“ variiert das Thema der unlösbaren Aufgaben, „Le Pigeon et la Colombe“ hat es als Teil aufgenommen, und „Le Prince Lutin“ und „La Grenouille Bienfaisante“ stehen in gewissen Partien stark unter dem Einflusse des Lafontaine'schen Romans. Ehe ich in die Einzeluntersuchung eintrete, verweise ich auf die wichtigeren Schriften, die sich mit dem vorliegenden Stoff beschäftigen: Benfey, Pantschatantra I § 92; Liebrecht, Zur Volkskunde 239 ff.; L. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms, Leipzig 1873 S. 431 ff.; E. Cosquin II Nr. 63 u. 65 mit Remarques; vgl. ferner Du Méril, 481 f.; R. Köhler, Aufsätze 19; v. d. Leyen, 98 ff.; Pletscher, 68 ff. (Riquet à la Houppe), La Fontaine, éd. Régnier 8 p. 3 ff. (besonders p. 8 ff.); Bédier, Fabliaux p. 69, 108 f.; B. Stumfall, Das Märchen von Amor und Psyche in seinem Fortleben in der franz., italien. u. span. Literatur bis zum 18. Jahrh. Leipzig 1907; A. Hoffmann, Das Psyche-Märchen des Apuleius in der englischen Literatur, Diss. Straßburg 1908; Reimann, A., Des Apuleius Märchen von Amor und Psyche in der frz. Literatur des 17. Jhs., Gymnasium Wohlau 1885.

2. Varianten.

Le Prince Marcassin. IV, 313.

Einer kinderlosen Königin träumt, als sie im Park eingeschlafen ist, daß drei Feen durch die Luft fliegen und über sie drei Sprüche tun. Die erste verheißt ihr den schönsten Sohn, die zweite begabt ihn mit Glück, Macht etc., die dritte murmelt Worte, die die Königin nicht versteht. Zu ihrer Zeit gebiert sie einen Sohn — in Ebergestalt. Prinz Eber erhält die beste Erziehung und zeigt glänzende Fähigkeiten. Da wird er von heftiger Liebe zu Ismène, der ältesten Tochter einer verarmten Dame, erfaßt. Coridon, Ismènes Geliebter, muß auf Befehl der ehrgeizigen Mutter entsagen, erdolcht sich aber in der Brautnacht vor der Geliebten Augen, worauf Ismène sich mit demselben Dolche den Tod gibt. Da wünscht Prinz Eber, Zélonide, die zweite Schwester, zur Frau. Auch Zéloide wird durch ihre Mutter gezwungen, schwört aber Rache. Beim absonderlichen Hochzeitsfest im Walde entdeckt sie ahnungslos ihren Anschlag dem Prinzen, der sich ihr unter der Maske ihrer Vertrauten genaht hat, und muß ihn in der Brautnacht mit dem Tode von Prinz Ebers Klauen büßen. Verzweifelt zieht der Prinz sich in den Wald zurück und lebt als Eber unter Ebern. Dort trifft er Marthésie, die jüngste der drei Schwestern. Er weiß sie in seine Höhle zu locken und, da ihr der Rückweg abgeschnitten ist, zur Ehe mit ihm zu bewegen. Zu ihrem Erstaunen bemerkt Marthésie, daß sie nachts einen Menschen umarmt. Sie gewinnt Prinz Eber lieb und verlebt mit ihm sechs Monate in der Höhle. Da hört sie eines Nachts, wie der Prinz eine unsichtbare Person um Erlösung bittet, steht auf, entdeckt das Eberfell

und versteckt es: Da ist der Geliebte erlöst und erhebt sich als schönster aller Prinzen, denn die Bedingung jener dritten Fee ist erfüllt, daß er Eber sein solle, bis er drei Frauen geheiratet habe und die dritte sein Eberfell fände. Der Prinz erzählt Marthésie nun seine Geschichte, wie er sie von einer der drei Feen vor ihrer Vereinigung gehört hat. Da erscheinen sechs Frösche, Prinz Eber und Marthésie erraten ihre Bedeutung, und sofort erscheinen an ihrer Stelle die drei Feen, Coridon und die Schwestern. Alle kehren an den Hof zurück, wo Marthésie bald Mutter eines Prinzen wird, der garnichts mit einem Eber gemein hat.

Der folgende Abriß des ersten Märchens der II. Nacht aus Straparola zeigt, wie treu die Aulnoy in den Hauptpunkten der Handlung ihres Märchens der italienischen Vorlage gefolgt ist: kinderlose Königin — 3 Sprüche dreier in der Luft schwebender Feen über die im Garten eingeschlafene Königin und ihren künftigen Sohn — Geburt, Liebe der Eltern zum schmutzigen Prinzen Schwein — dreifache Heirat: die beiden ältesten Schwestern getötet wegen Mordanschlags — freudige Zustimmung der jüngsten — empfängt den schmutzigen Prinzen freundlich — bereitet Hochzeitslager — Prinz vertraut ihr Geheimnis an (abgestreifte Haut) — Prinzessin gebiert schönen Sohn — verrät Geheimnis der Königin — König und Königin nehmen nachts Haut weg und zerschneiden sie — Prinz erlöst. Rein stofflich hat die Aulnoy im wesentlichen nur die Sprüche der Feen geändert, die sich allein auf den zu erwartenden Prinzen beziehen, und von denen der letzte der Königin unverständlich ist und somit die Spannung des Ganzen erhöht; ferner hat sie das eheliche Zusammensein mit der dritten Schwester in eine Waldhöhle verlegt und die Erlösung durch die Geliebte selbst, die die Haut findet und versteckt, erfolgen lassen. Es ist leicht ersichtlich, daß im übrigen die Änderungen mehr formaler Natur sind und sich dabei in derselben Richtung bewegen, die wir an den beiden andern Straparola entnommenen Märchen — La Princesse Belle-Étoile und Le Dauphin — beobachtet haben, nämlich das Ganze im höfischen Sinne zu heben und von allen Derbheiten zu befreien. Hierüber und über die bekannte novellistische Ausarbeitung des Ganzen überhaupt, müssen noch im zweiten Teile einige Worte gesagt werden.

Ich habe schon oben hervorgehoben, daß „Le Prince Marcassin" sicher indischen Ursprungs ist (Benfey I, 264 ff.). Die Erzählung vom „Verzauberten Brahmanensohn" (Benfey II, 144 ff.) [1]) zeigt in allen Hauptzügen eine derartige Übereinstimmung mit Straparola II, 1, der Vorlage der Aulnoy, daß an einem historischen Zusammenhang kaum zu zweifeln ist: Die Frau eines Brahmanen ist kinderlos. Nach einem Opfer ihres Mannes bringt sie eine Schlange zur Welt. Für diesen Sohn verlangt der Vater die Tochter eines andren Brahmanen zur Frau. In der Nacht

[1]) Diese Erzählung ist in der Urform des Panc. nicht enthalten; vgl. Hertel, Tantrākhyāyika, die älteste Fassung des Pañcatantra. 2 Bde. Leipzig 1909.

entschlüpft die Schlange ihrer Haut und das Mädchen sieht einen schönen Jüngling vor sich. Am Morgen betritt der Brahmane das Zimmer, findet die Haut und verbrennt sie, worauf der Zauber gebrochen ist. Benfey hat zuerst im Anschluß an dies indische „Tierkindmärchen" eine Anzahl indischer und außerindischer Parallelen zusammengestellt. Sie werden ergänzt durch R. Köhlers Anm. zu einem venetianischen Märchen (Kl. Schr. I, 315 ff.), zu einem mongolischen (I, 511) und durch die Cosquins zu Nr. 63 seiner lothringischen Märchen; ich füge noch hinzu Sklarek Nr. 4 „Die Schlangenhaut"; Luzel I, 295, 350; Kreutzwald Nr. 15 (Anm.). Ein indisches Märchen aus den „32 Erzählungen des Thrones", das Cosquin an der eben genannten Stelle S. 229 anführt, ist insofern interessant, als es neben dem Hauptmotiv der verbrannten Tierhaut als Einleitung ein Orakel bringt und damit eine Verbindung mit der Apuleiusform herstellt. Die Einleitung unsres Märchens, die ja insofern unbedeutend von dem ersten indischen abweicht, als dort der Váter für den Sohn die Gattin sucht, kehrt fast genau in einem italienischen Märchen aus Livorno wieder, das Cosquin II, 228 anführt: Hier bittet eine Königin Gott und die Heiligen zunächst vergeblich um Kinder, endlich gebiert sie eine Schlange; diese erklärt dem Vater im Alter von 18 Jahren, daß sie zu heiraten wünsche etc. Wenn bei Straparola und so bei der Aulnoy der Prinz die beiden älteren Schwestern tötet (bei Aulnoy allerdings nur die zweite) und erst von der dritten erlöst wird, so geschieht das ganz ähnlich in den von R. Köhler I, 319 zusammengestellten Varianten, von denen ich besonders auf das dänische Märchen von „Kong Lindorm"[1]) (Grundtvig Nr. 1) und auf Grimms „Hans mein Igel" (Nr. 108) verweise. Diese und die andern auf S. 318 gegebenen Formen enden wie unser Märchen oder das Benfey's glücklich mit dem Verbrennen bezw. Zerreißen der Tierhülle, während sich in andern Märchen hieran ebenso oft Trennung und Not der Geliebten schließt (R. Köhler I, 316 f.). Daß diese tragische Fortsetzung sich auch schon im Indischen findet, ist für die Beurteilung dieser Gruppe von Wichtigkeit, wenn auch dort die Suche nach dem Geliebten anders verläuft als in den europäischen Versionen, die sich hier meist an den Typus von Grimms „Löweneckerchen" (Nr. 88) anschließen.

Le Mouton. II, 431.

Merveilleuse ist die jüngste und schönste von drei Königstöchtern und ihres Vaters Liebling. Als der König einst siegreich heimkehrt, kommen ihm seine Töchter in Atlaskleidern entgegen, die älteste in einem grünen, die zweite in einem blauen, die jüngste in einem weißen. Beim Mahle fragt der König, warum sie sich so gekleidet hätten. Die beiden ältesten geben der grünen und blauen Farbe ihrer Kleider ent-

[1]) Vgl. A. Olrik, Kong Lindorm, Danske Stud. 1904, 1 ff.

sprechend eine geistvolle Antwort, Merveilleuse sagt einfach, ihr stünde Weiß am besten. Als der König ärgerlich fragt, ob sie denn nur diese Absicht gehabt habe, meint sie, sie hätte eben nur die, ihm zu gefallen. Da freut sich der König wieder und läßt sich die Träume der letzten Nacht erzählen. Die beiden Ältesten haben von Kostbarkeiten geträumt, die er mitbringen werde, Merveilleuse aber, daß der König am Hochzeitstage der zweiten Schwester einen goldenen Wasserkrug halten und zu ihr sagen werde: „venez, Madame, venez que je vous donne à laver." Über diesen Traum erzürnt sich der König so, daß er dem Hauptmann der Garden befiehlt, Merveilleuse im Walde umzubringen und ihm ihr Herz und ihre Zunge auszuliefern. Doch der mitleidige Hauptmann bringt die Zunge des Hündchens Tintin, der sich, ebenso wie eine Mohrin und Äffin, für die Herrin opfert. Merveilleuse trifft im Wald einen Widder mit schneeweißem Fell und goldenen Hörnern, der ihr, die er schon lange liebt, eine Zufluchtsstätte anbietet und sie in einem Ziegenwagen (Kürbisschale) durch eine finstere Höhle hindurch in sein herrliches Reich führt. Hier erfährt sie die traurige Geschichte des Widders, der, einst ein mächtiger König, von der Fee Ragotte auf fünf Jahre in Mouton verwandelt wurde, weil er ihr seine Liebe versagte. Merveilleuse gewinnt den Verzauberten lieb und verlebt mit ihm schöne Tage „attendant un sort plus heureux". Da wird die Hochzeit ihrer ältesten Schwester gemeldet. Merveilleuse erbittet Urlaub, verspricht zurückzukehren und nimmt, herrlich geschmückt, am Feste teil, wo sie unerkannt bewundert wird. Unheil ahnend läßt König Mouton die Geliebte auch zur Hochzeit der zweiten Schwester ziehen, — um sie nie wiederzusehen. Denn als Merveilleuse wie das erste Mal vorzeitig vom Feste aufbrechen will, findet sie alle Türen verschlossen. Der König fordert sie auf, am Mahle teilzunehmen und bringt selbst einen goldenen Krug, um ihr die Hände zu waschen. ... Der Traum hat sich erfüllt. Merveilleuse sinkt vor dem König nieder und gibt sich zu erkennen, und was einst bei jenem Traum der König ahnte, macht er nun freiwillig wahr: er setzt ihr seine Krone aufs Haupt und ruft sie zur Königin aus. Beim Mahle erzählt M. ihre Geschichte, da herrscht Staunen und Freude, worüber M. sich selbst und ihren König Widder vergißt. Der Arme erwartet vergebens ihre Rückkehr und stürzt verzweifelnd zum Königspalast. Als man ihn abweist, sinkt er tot zu Boden. Am Abend verläßt M. beim Scheine der Fackeln den Palast, und der erste Anblick, der sich ihr bietet, ist der tote Geliebte, über den sie sich jammernd wirft.

Zu diesem Märchen sind zu vergleichen die lothringischen von „Fortuné" und „Le Loup Blanc" (Cosquin II Nr. 50, 63) und die dort anmerkungsweise zusammengestellten, an der letztgenannten Stelle namentlich S. 219 ff. Es ist ohne weiteres ersichtlich, daß es sich hier um eine „branche collatérale du thème de Psyché" handelt. Man hat es, wie oben gesagt, als das Thema „la Belle et la Bête" bezeichnet, das meist derart verläuft: Ungeheuer erlaubt dem Mädchen unter gewissen Bedingungen, zu ihren Eltern oder auch nacheinander zur Hochzeit der Schwestern zu reisen; Ungehorsam des Mädchens gegen den erhaltenen Befehl. Indem also dies Motiv das Zusammensein mit einem Tier (ohne daß immer ausdrücklich von einer Tierhülle gesprochen wird) und den Ungehorsam des Mädchens (der sich allerdings gegen ein andres Verbot richtet) aufweist, bildet es eine Art Bindeglied zwischen dem eben besprochenen Tierkindtypus und der Apuleiusform. In dieser Partie entspricht

das erste lothringische Märchen von „Fortuné“ durchaus dem unsrigen, indem auch dort die Prinzessin mit Erlaubnis des Leoparden an der Hochzeit der älteren Schwestern teilnimmt, nur weicht die Bedingung ab, das erste Speisestück unter die Tafel zu werfen. Um die Hochzeit der Schwestern handelt es sich auch in Grimms „Löweneckerchen“ (Nr. 88), nur daß der Löwe hier den Besuch selbst anbietet und an der zweiten selbst teilnimmt. Andre Märchen mit diesem Besuch der Hochzeit zeigt Cosquin II, 130 an. Das baskische Märchen, das Cosquin II, 219 inhaltlich angibt, erzählt von der Erlaubnis, drei Tage bei den Eltern zu verbringen, ähnlich ein italienisches bei Gonzenbach S. 49 ff. und ein norwegisches bei Asbjörnson (Cosquin II, 218), nur daß dieses von hier ab ins Psychemärchen vom Typus „Löweneckerchen“ (Grimm Nr. 88) einmündet. An dies hier erläuterte Kernmotiv setzen sich nun Einleitung und Schluß in sehr verschiedener Weise an. Was zunächst den wichtigeren Schluß angeht, so erfolgt die Erlösung oft dadurch, daß das Mädchen das durch die übertretene Bedingung erstarrte Tier erwärmt und zum Leben zurückbringt, so z. B. in „La Femme du Loup Gris“ (Luzel I, 327 f.), woran sich allerdings noch Trennung und Suche schließt. Das obige baskische Märchen aber endet im Anschluß hieran mit der Erlösung, indem der Schlangengatte beim Kirchgang die Haut abstreift und von seiner Frau zu einer gewissen Stunde verbrennen läßt. Eine ebenfalls glückliche aber abweichende Lösung zeigt ein Märchen bei Müllenhoff S. 384 (Cosquin II, 130). In andern Märchen aber erfolgt wie in dem bretonischen von Luzel die Erlösung erst nach der Suche der Geliebten, die meist nach der Form des „Löweneckerchen“ verläuft (Cosquin II, 219 ff.). Das obige lothringische Märchen von „Fortuné“ weicht hier ganz ab, indem es die Befreiung der Prinzessin durch Fortuné mit Hilfe der Gaben dankbarer Tiere bringt. Wenn nun unser Märchen mit dem Tode des Verzauberten tragisch schließt, so ist dieser Fall, wie Cosquin in den Anm. zu Nr. 63 „Le Loup Blanc“ am Ende sagt, sehr selten und also als solcher wie überhaupt unser ganzes Märchen den dortigen Ausführungen Cosquins hinzuzufügen. Es handelt sich dort um ein portugiesisches Märchen vom Belle et Bête-Typus (Consiglieri Padroso Nr. 11) und um den Schluß von „Le Loup Blanc“ und einer vom selben Orte stammenden Variante, in der auch das Mädchen tot über den Leichnam stürzt. Zur Erläuterung gebe ich hier die Todesscene des weißen Wolfes wörtlich, da sie stark an das Ende des Königs Widder erinnert: „Aussitôt on entendit des hurlements affreux. La jeune fille se leva épouvantée. A peine était-elle partie, que le loup blanc vint tomber mort à ses pieds. Elle comprit alors sa faute; mais il était trop tard, et elle fut malheureuse tout le reste de sa vie.“ Da dies lothringische Märchen im übrigen aber zur eigentlichen Psycheform gehört, so steht das portugiesische vom

Typus Belle et Bête dem unsren also auch im Ganzen am nächsten. Was nun endlich die Einleitung dieser Märchengruppe, wie der Psychemärchen überhaupt anlangt, so kommt das Mädchen meist in die Gewalt des Ungeheuers, indem es ihm vom Vater aus irgendeinem Grunde (Geschenk, Lebensgefahr) unmittelbar oder mittelbar zur Frau versprochen wird. In unsrem Falle ist diese Einleitung durch das eigentümliche Traummotiv ersetzt, das ich sonst nur in einigen nicht verwandten Märchen gefunden habe. So führt R. Köhler I, 145 zu „Le Pape Innocent et Histoire de Christic" aus Luzel's Contes bretons einige Varianten an, die in diesem einen Zuge merkwürdig auch zu unsrem Märchen stimmen: Im Roman der sieben Weisen[1]) hört der der Vogelsprache Kundige in der gleichnamigen Geschichte von den Vögeln, seine Eltern würden ihm eines Tages Wasser anbieten, daß er sich die Hände wasche. Als er seinem Vater diese Prophezeiung (bei uns Traum) auf dessen Bitte hin mitteilt, wirft ihn dieser aus Zorn ins Meer. Der Sohn wird aber gerettet und besucht später — nach abweichenden Erlebnissen — seine Eltern wieder, ohne zunächst erkannt zu werden, und die Prophezeiung erfüllt sich; ganz ähnliche Verhältnisse kehren in den anderen fünf Varianten wieder. Dieses Traummotiv erweitert findet sich endlich auch in dem südslavischen „Märchen vom Goldkeller" (V. Jagić Nr. 39), das R. Köhler I, 432 bespricht. Hier müssen die drei Königssöhne ihrem Vater ihre Träume erzählen. „Der jüngste, der geträumt hat, er habe sich seine Hände gewaschen, und dabei hätten seine Brüder ihm das Waschbecken und seine Mutter das Handtuch gehalten, der königliche Vater aber habe ihm das Wasser über die Hände gegossen, wird wegen dieses Traumes von seinem erzürnten Vater verstoßen." Auch hier dann Heimkehr und Erfüllung des Traumes (S. 434). Entfernt erinnert an unsre Einleitung auch Sklarek Nr. 34, Meier Nr. 27, Bladé I, 250, wo der Vater seine drei Töchter bezw. seine Tochter fragt, wie lieb sie ihn hätten („lieb wie das Salz"); vgl. auch Stier Nr. 2 „Der Traum" und R. Köhler, Aufs. S. 14 f. Die Aussetzung dieser Art, wobei der mitleidige Diener die Zunge eines Tieres überbringt, kehrt öfter wieder; vgl. Sklarek, 132; Bladé I, 250. Wenn endlich in unsrem Märchen die Verzauberung des Prinzen dadurch erklärt wird, daß er einer Fee seine Liebe versagte, so ist das ein auch sonst nicht seltener Zug (S. 42 Rameau d'or).

Serpentin Vert. III, 174.

Eine Königin lädt zwölf Feen zu sich, ihre neugeborenen Zwillingstöchter zu begaben. Da erscheint als dreizehnte nicht geladene die häßliche Magotine und begabt das eine Mädchen, das darum dann Lai-

[1]) Deux rédactions du Roman des Sept Sages de Rome, publiées par G. Paris, Paris 1876 p. 47 et 162; Benfey, Orient und Occident 3, 420.

dronette genannt wird, mit Häßlichkeit, während die andre Schwester, die die guten Feen vor dem Spruch der Magotine gerade noch bewahren können, Schönheit und darum den Namen Bellotte erhält. Von allen mißachtet, zieht sich Laidronette ins Schloß der Einsamen zurück. Dort wird sie einst zu ihrem Schrecken von einer grünen Schlange angesprochen, sieht einige Tage später am Ufer eine herrliche Barke, betritt sie und wird wider ihren Willen aufs Meer getrieben, wo wieder Serpentin Vert erscheint und seine Hilfe anbietet. Aber die Prinzessin weist ihn schaudernd ab; da wird die Barke an einem Felsen zertrümmert, Laidronette schlummert dort ein und erwacht — in einem herrlichen Schlafgemach: sie befindet sich im Schlosse des Königreichs der Pagoden, wo sie, von 100 Pagoden und Pagodinnen bedient, köstliche Tage verlebt. Da vernimmt sie in mehreren Nächten die Stimme des Pagodenkönigs, der um ihre Liebe wirbt, bis sie eines Nachts ihn selbst an ihrem Lager sitzen fühlt und von ihm erfährt, daß Magotine ihn zu siebenjähriger Buße als Schlange verurteilt hat, von der Laidronette ihm die zwei letzten erleichtern könne, wenn sie die Seine werden wolle, unter der Bedingung, ihn nie zu sehen. Nach einer Bedenkzeit willfährt Laidronette und gelobt, den König vor der Erlösung nie sehen noch bösen Ratschlägen folgen zu wollen. Doch Psyches Geschichte erweckt den Wunsch in ihr, Mutter und Schwester bei sich zu haben. Trotz des Königs Warnung werden sie übers Meer geholt und erregen durch ihre Zweifel und Fragen nach dem angeblich abwesenden Gatten Laidronettes Neugier und Sorge, sodaß sie eines Nachts über das Lager eine Lampe hält und — Serpentin Vert, der noch einmal sieben Jahre büßen muß, entweichen sieht. Magotine kommt mit einem Marionettenheer übers Meer, besiegt die Pagoden und nimmt Laidronette gefangen. Sie zu verderben, stellt sie ihr unlösbare Aufgaben: sie muß zunächst in einer mit einem Felsen verschlossenen Grotte in zwei Stunden aus Spinneweben Faden spinnen und dann aus diesem Faden so starke Netze stricken, daß man Lachse mit ihnen fangen kann. Beide Male hilft die Fee Protectrice. Die wütende Magotine fährt mit ihrem Heere ab, hört auf dem Meere ein Gespräch der Liebenden und schickt Serpentin Vert in die Unterwelt zu Proserpina. Im Marionettenlande befiehlt sie Laidronette, auf einem hohen Berge einen Korb voll vierblättriger Kleeblätter zu pflücken und im Tale in einem durchlöcherten Kruge Verschwiegenheitswasser zu schöpfen. Mit einem Mühlstein um den Hals und in Eisenschuhen macht sich Laidronette auf den Weg. Die gute Fee Protectrice entführt sie auf den Berg und füllt ihren Korb mit Kleeblättern. Sie gibt ihr dann einen von zwei Zeisigen gezogenen Wagen und rät ihr, den Wache haltenden Riesen ihre Eisenschuhe an den Kopf zu werfen, die Zeisige den Krug füllen zu lassen, sich mit dem Wasser das Gesicht zu reiben und dann in den Bergwald zu fahren, wo sie drei Jahre verbringen könne. Das tut Laidronette, nur daß sie, ehe sie das Gesicht mit dem Wunderwasser reibt, davon trinkt, und nun nicht allein schön, sondern auch klug und verschwiegen wird. Der Bergwald ist mit allerlei Tieren bevölkert, die von den Feen wegen verschiedener Vergehen verzauberte Menschen sind. Als Königin des Bergwaldes verlebt Laidronette eine herrliche Zeit, bis sie endlich mit den Kleeblättern und dem Wunderwasser zu Magotine zurückkehrt. Diese wirft vor Ärger über Laidronettes Verwandlung in die schöne Discrète den Krug zu Boden und befiehlt ihr, aus der Unterwelt von Proserpina Lebenswasser zu holen, ja aber die Flasche nicht zu öffnen. Die gute Fee gibt Discrète einen Zweig, mit dem diese, dreimal auf den Boden schlagend, Amor herbeiruft. Der führt sie selbst in die Unterwelt, wo sie den erlösten Geliebten wiederfindet. Mit dem Lebenswasser kehren sie zu Magotine zurück, die ihnen in einer Anwandlung von Edelmut das Königreich der Pagoden schenkt.

Trotz der starken Anklänge an die Apuleiusform beruht

dieses Märchen m. E. auf volkstümlicher Grundlage, zum mindesten wird man sagen dürfen, daß die Aulnoy mit vielen volkstümlichen Motiven gearbeitet hat. Mehrere Eigentümlichkeiten scheinen mir hierfür maßgebend. Die einleitenden Feensprüche, die die Schwester der Heldin mit Schönheit und diese selbst mit Häßlichkeit begaben, sind mir allerdings verdächtiger Herkunft und wohl Kinder der Aulnoy'schen Phantasie. Das aber gilt nicht von dem Umstande, daß das Ungeheuer erstens eine Schlange ist und zweitens von der Heldin gesehen wird. Zwar tritt dieser Zug beim Zusammenleben im Schloß nicht mehr hervor und wurde hier gewiß durch Lafontaines Vorbild unterdrückt, die Anrede der Schlange im Garten und auf dem Meere weist aber deutlich darauf hin. Ebenso eigentümlich ist der Zug, daß die Prinzessin von der kostbaren Barke entführt wird (s. u.). Das Leben im Schloß zeigt freilich wieder starken Einfluß Lafontaines — und das aus erklärlichen Gründen — aber doch bricht auch hier am Ende wieder die ursprünglichere Grundlage durch mit dem Umstande, daß die Heldin nach Übertretung des Verbotes den Helden als Schlange entweichen sieht, die weitere sieben Jahre büßen muß. Die folgenden unlösbaren Aufgaben sind bis auf den Lafontaine entnommenen Gang zu Proserpina selbständig. Daß nun all diese Züge volksmäßig belegt sind, habe ich schon oben hervorgehoben und auch, daß sie im Indischen alle schon zu einem Märchen vereint auftreten, was für die indische Herkunft des Stoffes überhaupt spricht. Das indische Märchen, dessen noch unbestimmtes Alter allerdings zur Vorsicht mahnt, ist das von „Tulisa, der Tochter des Holzhauers", das von Benfey und Liebrecht an den oben genannten Stellen inhaltlich wiedergegeben und von Cosquin II, 225 ff. analysiert worden ist. Auch hier zeigt sich der Schlangenkönig zunächst der Tulisa, lebt mit ihr in einem herrlichen Schloß, ist aber nur nachts bei ihr, Tulisa fragt trotz des Verbotes, von einer Alten mißtrauisch gemacht, nach seinem Namen, er verschwindet als Schlange und mit ihm das Schloß, Tulisa gelangt zur Schlangenkönigin (in deren Macht der Geliebte steht), erfüllt mit Hilfe eines dankbaren Eichhörnchens schwere Aufgaben und wird schließlich mit dem entzauberten Geliebten vereint. Daß dieser Stoff auch in Europa lebt, zeigen die beiden italienischen Varianten Cosquins (II, 225), von der besonders die des Gubernatis im ersten Teile völlig dem indischen entspricht. Wenn dies italienische Märchen dann die Suche nach dem Geliebten in der Form des „Löweneckerchens" (Grimm 88) anschließt, so erscheinen dafür in einem dänischen bei Grundtvig I p. 252 (Cosquin II, 238) nach dem zumal unsrem „Serpentin Vert" entsprechenden 1. Teile, die unlösbaren Aufgaben, welche die Heldin im Schlosse

der Zauberin löst, die den Prinzen in einen Wolf verwandelt hat. Zu diesem dänischen Märchen, das also — sehr wichtig für unsern Serpentin Vert — die Einleitung (Ungeheuer, Schloß etc.) und den Schluß (unlösbare Aufgaben) in Psycheform hat, stelle ich endlich das lothringische vom „Loup Blanc" (Cosquin II Nr. 63) mit seiner völlig entsprechenden — sagen wir — volkstümlichen Psychefassung, dessen tragischer, richtiger gesagt, unvollständiger Schluß sich sehr wohl durch jenen dänischen (unlösbare Aufgaben) ergänzen ließe. Hat nun Cosquin durch diese Ausführungen, abgesehen von dem sehr wahrscheinlichen indischen Ursprung, das Vorhandensein eines volksmäßigen Psychemärchens bewiesen, das von Apuleius eben nur allegorisierend bearbeitet wurde, so erhellt daraus für uns, daß wir den „Serpentin Vert" der Aulnoy mit seinen oben dargelegten Eigentümlichkeiten ohne weiteres in diese volksmäßigen — besser vielleicht gesagt — ursprünglicheren Psychefassungen einreihen dürfen (die oben gesperrten Stellen heben die gemeinsamen Züge hervor). Daß natürlich die Baronin, wenn sie dies volksmäßige Psychemärchen benutzte, dem literarischen Einflusse Lafontaines bezw. des Apuleius sehr ausgesetzt war, ist erklärlich. Der Felsen, auf den Laidronette im Meere geworfen wird, worauf sie dann in Serpentins Palast erwacht, entspricht dem Felsen, von dem Zephir die Psyche nach Amors Schloß entführt. Wie Psyche hier von Nymphen, so wird Laidronette von Pagoden und Pagodinnen bedient, und die Lebensweise mit Bad, Toilette, Theater, Ball, Lektüre, Promenaden stimmt oft bis ins Einzelne zu Lafontaine. Auch zwischen Laidronette und Serpentin Vert finden Unterhaltungen statt, nur allerdings Nachts und vor der Vermählung, was nicht unbedeutend, weil vielleicht ursprünglich ist. Die Bedingung, den Gatten nicht sehen und bösen Ratschlägen nicht folgen zu wollen, ist wie bei Lafontaine, muß aber nicht durchaus ihm entlehnt sein. Das gilt aber von dem Wunsche, die Angehörigen zu sehen, der, wie ausdrücklich betont wird, der Lektüre der Psychegeschichte entsprungen ist (III, 198). Freilich könnte man ja auch das nur als schmückenden Zusatz auffassen. Die Zweifel der Schwestern und die Beleuchtung mit der Lampe können wieder sehr gut dem Volksmärchen angehören, zumal da die Mordabsicht und damit der Dolch fehlt. Die unlösbaren Aufgaben[1]) sind, wie gesagt, selbständig, und nur der Gang zu Proserpina ist entlehnt, und hier, da Laidronette der Neugier, die Büchse zu öffnen, widersteht, mit moralischer Tendenz umgewandelt. — Von Einzelheiten verweise ich noch auf jenen eigentümlichen Zug, daß die Prinzessin auf einer kostbaren Barke entführt wird; im Lai Guigemar der Marie de France (ed. Warnke S. LIX) wird der Held auch in einem menschen-

[1]) s. S. 10 f.

leeren Schiff zur schönen Dame entführt, ebenso wie Partonopeus im gleichnamigen mia. Roman zur Melior (verwandte Züge bei Dunlop-Liebrecht S. 174); auch erinnert man sich hier des Pferdes andrer Märchen, das durch seine Schönheit ein Mädchen zum Aufsitzen lockt und dann davonträgt, vgl. S. 9 Straparola III, 2, das Zauberpferd des Livoretto. Daß das herrliche Leben im Schloß nur von der Schriftstellerin so breit ausgemalt ist, im Grunde aber auch sehr wohl vom Volksmärchen betont wird, zeigen etwa folgende Zeilen aus „Le Loup Blanc": „La jeune fille resta au château et ne tarda pas à s'y plaire: elle y trouvait tout ce qu'elle pouvait désirer; elle entendait tous les jours des concerts de musique; rien n'était oublié pour la divertir" (Cosquin II, 217). Von den unlösbaren Aufgaben könnten die ersten beiden (Faden aus Spinneweben, daraus Lachsnetz) wohl aufs Schuldbuch der Aulnoy zu setzen sein, kaum aber die beiden andren, vierblättrige Kleeblätter und Wunderwasser zu holen. Entspricht dies letzte durchaus der Überlieferung, so gilt das auch von den Eisenschuhen, die Laidronette tragen muß; vgl. darüber R. Köhlers Anm. zu einem awarischen Märchen I, 573; Luzel I, 302, 309, 329 ff.; Sklarek 289. Der Kampf der Pagoden und Marionetten und der Aufenthalt im Zeisigwalde sind natürlich Erfindung der Aulnoy, nicht aber gilt das von der Fee Magotine, die durchaus der Zauberin andrer Märchen entspricht, in deren Gewalt der verzauberte Prinz steht. Vgl. zu diesem Märchen besonders Cosquin II Nr. 63 und Anm. und II, 242 ff. (2. Teil des Psychemärchens).

L'Oiseau Bleu. II, 67.

Die schöne Prinzessin Florine kommt durch die zweite Heirat ihres Vaters in die Gewalt einer bösen Stiefmutter und deren häßlicher Tochter Truitonne. Als König Charmant eine offenkundige Neigung zu Florine faßt trotz deren ärmlicher Kleidung, wird die Prinzessin in einen Turm gesperrt und Charmant durch kostbare Geschenke zur Heirat mit Truitonne zu bewegen gesucht — aber vergebens. Da gelingt es, bei einem nächtlichen Stelldichein am Turme, das Charmant mit Florine verabredet zu haben glaubt, Truitonne unterzuschieben, der der König ahnungslos Treue schwört. In der folgenden Nacht entführt er die vermeintliche Geliebte zu deren Patin, der Fee Soussio, wird dort des Betrugs gewahr und zieht vor, durch der Soussio Zaubergewalt sieben Jahre lang Oiseau Bleu zu sein, als die häßliche Truitonne heimzuführen. Als blauer Vogel fliegt Charmant zum Turme der geliebten Florine, mit der er zwei Jahre lang während nächtlicher Besuche Liebesworte und -klagen tauscht. Da wird Florine eines Nachts von ihren Widersacherinnen überrascht im Zwiegesang mit Oiseau Bleu und angetan mit Kostbarkeiten, die ihr der Geliebte aus seinem Königreiche geholt hat. Bald darauf verwundet sich Oiseau Bleu schwer an den Scheren und Messern, die die Stiefmutter an der Cypresse vor dem Turmfenster hat anbringen lassen und findet nur durch einen befreundeten Zauberer Heilung. An Florines Treue zweifelnd, fristet er im Palaste seines mächtigen Freundes in einem Käfig ein trauriges Dasein. Unterdes stirbt der alte König, die böse Stiefmutter wird vom Volke ge-

steinigt, Truitonne flieht zu Soussio, und Florine wird zur Herrscherin ausgerufen. Sie setzt eine Regierung ein und zieht als Bäuerin verkleidet aus, ihren geliebten Oiseau Bleu zu suchen. Dieser ist inzwischen auf eine Abmachung des Zauberers mit der Fee Soussio hin in sein Königreich zurückgekehrt und lebt dort in seiner menschlichen Gestalt, die er wieder verlieren soll, wenn er sich bis zu einer bestimmten Zeit nicht zur Heirat mit Truitonne entschließt. Florine erfährt das alles unterwegs von Soussios Schwester und erhält von ihr vier Eier, mit deren Hilfe sie den Geliebten wiedererlangen wird. Die Goldkrampen des ersten Eies helfen ihr den Elfenbeinberg erklimmen, im Taubenwagen des zweiten fliegt sie über die talwärts sich anschließende ungeheure Spiegelfläche und weiter bis zu Charmants Hauptstadt. Hier reizt sie durch kostbare Armbänder (in der Kirche), die ihr einst Oiseau Bleu geschenkt hat, die Begehrlichkeit der Truitonne und überläßt sie ihr nur gegen die Erlaubnis, im „cabinet des echos" schlafen zu dürfen. Aber ungehört bricht sie dort in Klagen aus, Charmant liegt im tiefen Opiumschlafe, da er anders seit Florines Verlust keine Ruhe mehr finden kann. Gleich erfolglos verläuft die zweite Nacht, die sich Florine durch die kostbare Mäusekarrosse des dritten Eies von Truitonne erkauft hat. Da erfährt Florine den Grund und besticht den Kammerdiener, dem König das Opium vorzuenthalten. Eine wunderbare Vogelpastete verschafft ihr von Truitonne eine dritte Nacht im „cabinet des echos". Nun vernimmt der König ihre Klagen, sucht sie auf und vereint sich mit ihr. Der Zauberer und die hilfreiche Fee erscheinen, brechen Soussios Macht und verwandeln Truitonne in eine Sau (Truie), während Charmant und Florine eine glänzende Hochzeit feiern.

Im vorstehenden sind wir des öfteren dem deutschen Märchen vom „Löweneckerchen" (Grimm Nr. 88) als einem wegen der Form der Suche nach dem Geliebten besonderen Typus des Psychemärchens begegnet. In diesem Teile ist es auch hier eine Variante zur Geschichte vom „Oiseau Bleu". In seinem ersten Teile scheint dies französische Märchen nicht ohne weiteres zur Psychegruppe gehörig. Wie schon Grimm erkannte, setzt es hierin die Überlieferung des Lais von Yonec der Marie de France fort. R. Köhler hat in seinen Anm. zur Warnke'schen Ausgabe dieser Lais S. LXXXVIII f. zahlreiche Varianten zu jenem Lai zusammengestellt, die das vorliegende Motiv noch viel deutlicher als die Aulnoy wiedergeben: „Ein Königssohn kömmt heimlich als Vogel ... zu einem schönen Mädchen geflogen und nimmt ... seine wahre Gestalt an; er wiederholt seine Besuche, bis er auf Veranlassung der Schwestern ..., die das Verhältnis entdeckt haben, ... noch in Vogelgestalt, schwere Verwundungen durch Messer oder zerbrochenes Glas ... erleidet und in sein Königreich zurückfliegt. Seine Geliebte zieht aus, ihn aufzusuchen, erfährt unterwegs, wie seine Wunden geheilt werden können, gelangt zu ihm und macht ihn gesund (a. a. O. S. LXXXIX). Man sieht, diese Varianten haben wie jenes alte lai deutlicher als das Märchen der Aulnoy die Eigenschaft des Helden bewahrt, „Vogelgestalt nach Belieben annehmen und ablegen zu können". Dies Motiv von der Tiergestalt aber und der Umstand, daß der Held sie ablegt, gerade wenn er bei

der Geliebten weilt, erinnert offenbar sehr an den entsprechenden Zug im Psychemärchen und macht eine gegenseitige Vermengung in der Überlieferung erklärlich. Ein Beispiel hierfür bietet tatsächlich auch Pentamerone *2*, 5 „Die Schlange", das den zweiten Teil des Yonec-Märchens, die Heilung des Geliebten, an das wirkliche Psychemotiv anschließt. Umgekehrt läßt nun unser Märchen als zweites Beispiel dieser Vermengung auf das Yonecmotiv den zweiten Teil des Psychemärchens folgen, d. h. die Suche nach dem Geliebten und die vergessene Braut nach dem Typus des Grimmschen „Löweneckerchens". Wegen der Varianten zu diesem Teile verweise ich auf Grimms Anm. zu Nr. 88, 113, *127* (III. Bd.), auf die R. Köhlers I, 161 ff., besonders 166 ff.; I, 187 f.; I, *315* ff., bes. *316*, *318*; I, 109; schließlich auf Cosquin II, *218* f. u. *220* (norwegisches und litauisches Märchen von Asbjörnson bezw. Leskien); Sklarek, *72* (vergessene Braut), Luzel I, 308 ff., 318 ff., *350* ff; Bladé I, *271* ff. — Im Einzelnen nur noch einige Bemerkungen. Ein ähnlicher Eingang wie der unsre findet sich in den lothringischen Märchen Nr. *23* u. *24* bei Cosquin I. Das erstere hat sogar die Namen Florine und Truitonne, was wohl, wie auch Cosquin hervorhebt, Entlehnung aus Aulnoy ist. Für das Motiv von der unterschobenen Braut verweise ich wieder auf die Dissertation von Arfert (S. 12). Was die Suche nach dem Geliebten anlangt, so entsprechen mehr als Grimms „Löweneckerchen" (Nr. 88) die oben angegebenen drei Märchen Luzels, besonders betreffs der Überschreitung des Elfenbeinberges und des Spiegeltales und betreffs der vier Eier, die dabei helfen, bezw. später, als es gilt, eine Nacht im Schlafgemach des Geliebten zu erhalten. Daß anstelle des letzteren das cabinet des echos" tritt, und daß der Schlaftrunk vom König selbst eingenommen wird, sind gewiß Umwandlungen, die die Aulnoy aus bei ihr begreiflichen Gründen leider vorgenommen hat. Zur Überschreitung des Elfenbeinberges gibt R. Köhler I, 188 Varianten. Die Vogelpastete, die dem 4. Ei entschlüpft, erinnert an die, die Jean Sans Peur im gleichnamigen Märchen Cosquins II Nr. 67 vorgesetzt wird, wegen der Geschenke überhaupt vgl. R. Köhler I, 317.

3. Märchen mit Motiven des Kreises.

Gracieuse et Percinet. II, 5.

Gracieuse, an Schönheit und Geist ohnegleichen, soll nach dem plötzlichen Tode ihrer Mutter die häßliche und böse Grognon zur Stiefmutter bekommen. Percinet, der Feenprinz, versichert die Prinzessin seiner Hilfe. Als Page verkleidet, führt er sie am Hochzeitstage auf einem herrlichen Rosse der Stiefmutter entgegen. Grognon nimmt sofort das schöne Tier für sich in Anspruch. Doch kaum hat sich der Zug wieder in Bewegung gesetzt, als das Roß durchgeht und

die häßliche Reiterin in Staub und Dornen wirft. An ihrem Schmerzenslager läßt die wütende Grognon ihre Stieftochter von vier Dienerinnen (furies) durchpeitschen. Aber Percinet hat die Augen der Frauen fasziniert: Die Ruten, die sie zu schwingen glauben, sind tausendfarbige Blumen. Nach Grognons Genesung veranstaltet der König ein Turnier, in dem sechs Ritter die neue Königin als Schönste der Welt verteidigen müssen und zunächst auch behaupten. Da erscheint ein junger Ritter — Percinet —, der alle Gegner wirft und Gracieuses Bild als das der schönsten aller Prinzessinnen vorzeigt. In ihrer Wut setzt Grognon die Prinzessin in dem Walde aus, um sie von den wilden Tieren zerreißen zu lassen. In der höchsten Not erscheint Percinet und mit ihm ein Feenschloß, wo das junge Paar von der Mutter und den Schwestern des Feenprinzen willkommen geheißen wird. Trotz aller Herrlichkeit will Gracieuse hier nicht bleiben, noch viel weniger ohne väterliche Einwilligung Percinets Gattin werden. An den Hof zurückgekehrt, muß sie schwere Aufgaben erfüllen, die Grognon sich von einer befreundeten Fee verschreiben läßt. Im chambre des trois serrures soll Gracieuse zunächst ein Garnknäuel (écheveau de fil gros comme quatre personnes) entwirren, dann ebendort einen ungeheuren Haufen verschiedenster Vogelfedern nach gleichen Federn ordnen und schließlich eine Büchse nach dem Schlosse jener Fee tragen, ohne sie zu öffnen. Dreimal hilft Percinet mit seinem Zauberstab, indem er die Fäden und Federn sichtet und das lustige Zwergenvolk in die geöffnete Büchse zurückbannt. Da ersinnt Grognon selbst den letzten Streich: Sie läßt ein brunnentiefes Loch mit einem Stein bedecken, fordert Gracieuse auf, einen vermeintlichen Schatz unter diesem Steine zu heben und stürzt sie eigenhändig in die Grube. Aber Gracieuse findet darin nicht ihr Grab, sondern gelangt ins Feenschloß, wo sie endlich Percinets Gattin wird, damit dessen Prophezeiung erfüllend, daß sie erst unter der Erde ihm angehören werde.

Von den letzten vier Märchen variiert das von „Gracieuse et Percinet" das Thema der unlösbaren Aufgaben.[1]) Es entspricht als solches dem Aufenthalt der Psyche bei Venus, der Laidronette bei Magotine etc. und ist damit wohl in den Kreis der Psychemärchen einzureihen. Wenn der Geliebte hier als Helfer erscheint, so ist das die ursprünglichere Auffassung, die bei Apuleius nur durchscheint, aber in fast allen volkstümlichen Fassungen deutlich ausgesprochen wird (Cosquin II, 244). Wegen der Varianten ist zu vgl. das lothringische Märchen „Firosette" (Cosquin II Nr. 65) mit den Anm. Cosquin's, besonders ab S. 242, wo er untersucht „ce qui dans la fable de Psyché, se rapporte à Firosette et aux contes du même genre", d. h. eben das Thema Psyche bei Venus. — Zum Motiv der bösen Stiefmutter verweise ich auf S. 29 dieser Arbeit. Eine vom selben Orte stammende Variante zu Cosquin's „Le Poirier d'or" (Nr. 23) hat wie Cosquin II, 250 berichtet, der Aulnoy die Namen Gracieuse und Percinet entliehen. Auch hilft hier Percinet der Geliebten, die von der Stiefmutter verfolgt wird, indem er ihr ein Zauberstäbchen gibt (bei der Aulnoy erscheint er immer selbst damit). Die Durchpeitschung der Gracieuse durch vier Dienerinnen im Zimmer der Grognon ist wohl der entsprechenden

[1]) s. S. 10 f.

Stelle in Lafontaines Roman nachgebildet; die Dienerinnen, die die arme Psyche quälen, sind bei ihm la Colère, la Jalousie, l'Envie, bei Apuleius Sollicitudo und Tristitia. Die Art der Hilfe des Geliebten weicht von Lafontaine ab, wo Amors Salbe heilt. Das Schönheitsturnier, das die Aulnoy einschiebt, mag eine Erinnerung an die bis in ihre Zeit geschätzten Ritterromane sein. Dem Palais de Féerie kann man nichts anderes als den Palast Amors gegenüberstellen, wie es ja auch durchaus der Lage Psyches entspricht, daß Gracieuse im Augenblicke der höchsten Not, als sie im Walde den wilden Tieren ausgesetzt ist, durch Percinet dahin gerettet wird. Die Schilderung des Lebens im Palais hat auch wirklich ganze Züge aus Lafontaines Roman entlehnt, so wird Gracieuse von Nymphen bedient, sieht ihre Lebensgeschichte in Bildern, besucht Oper und Ball etc. Die vorherige Aussetzung im Walde kehrt allenthalben wieder, und der Zug, daß Percinet die Geliebte vom Turm aus einen Blick in die Heimat tun läßt (sie muß ihm dabei auf den Fuß treten), erinnert an die ähnliche Stelle in Lesages „Hinkendem Teufel". Man muß hier aber auch an gewisse Psychemärchen denken, wo die Heldin im Spiegel das Leben in der Heimat sieht und dann heim verlangt. Die beiden ersten Aufgaben (écheveau de fil, tonneau de plumes) finden sich völlig übereinstimmend im sonst abweichenden lothringischen Märchen „l'Oiseau vert" (Cosquin I Nr. 9, 103 f.) wieder. In ihrem Wesen — Entwirrung vermengter Gegenstände — entsprechen sie auch der zweiten Aufgabe Psyches (Auslesen der Getreidekörner). Dasselbe gilt von der Schachtel, die Gracieuse, ohne sie zu öffnen, zur Zauberin tragen muß, ein Motiv, dem man wohl Psyches Gang zu Proserpina gegenüberstellen wird. Fast genau so kehrt diese Aufgabe in einem italienischen Märchen (Pitré Nr. 5) wieder, das Cosquin II, 236 angibt; hier muß die Heldin ein Köfferchen holen, ohne es zu öffnen, als sie das doch tut, erscheint der Geliebte, um mit einem Zauberstab die tanzenden Puppen wieder hineinzubannen. Dieselbe Episode hat endlich auch Pitré Nr. 18 (Cosquin II, 237), Pentamerone 5, 4 (Futteral mit Instrumenten) und Sklarek, 163 f. (Nuß mit Tieren). Den Schluß unsres Märchens hat die schon zitierte Variante zu „Le Poirier d'Or" entlehnt, worüber Cosquin sagt: „Gracieuse, jetée dans un trou par ordre de sa marâtre, appelle Percinet à son secours, qui est «un peu sorcier», la fait sortir du trou par un souterrain qui aboutit à sa maison" (Cosquin I, 250). Wenn mit diesem Motive sich die Prophezeiung Percinet's erfüllt, Gracieuse werde ihm erst unter der Erde angehören, so erinnert mich das an das Gelübde, das in gewissen Versionen des Märchens von der „goldhaarigen Jungfrau" der böse Gefährte dem Helden abnimmt, erst nach seinem, des Helden, Tode von dem aufgezwungenen Tausch der Rollen zu andern zu sprechen; vgl. Cos-

quin I Nr. 3. Die befreundete Fee, die ihren Rat leiht, um die Stieftochter zu verderben, findet sich auch bei Luzel III, 126, 139.

Le Pigeon et la Colombe. IV, 99.

Die elternlose Prinzessin Constancia wird von der Fee Souveraine vor einem Riesen verborgen gehalten, dem sie vor ihrem 16. Lebensjahre nicht zu Gesicht kommen darf. Als aber einst die Prinzessin trotz des Verbotes der Fee das Haus verläßt, um ihr Schäfchen vor dem Wolfe zu retten, wird sie vom Riesen entführt und mit ihrem Lamm in einen Sack gesteckt, in dem schon Wolf, Hund, Hahn, Katze, Papagei eingeschlossen sind. Da der Riese mit einem andern kämpfen muß, wirft er den Sack auf einen Baum. Nun schneidet die Prinzessin mit der Schere ein Loch und befreit sich, ihr Lämmchen und alle andren Tiere außer dem bösen Wolf. Auf der Flucht in der finstern Nacht helfen ihr die dankbaren Tiere alle nach ihrer Art. Als sie am Morgen erwacht, ist nur noch das Lamm bei ihr. Sie trifft den Prinzen Constancio, der sie als Schäferin für seine Mutter, die Königin, dingt. Da Constancia sich spröde zeigt, wird der Prinz vor Liebe krank; die Schäferin, die sich rühmt, ihn durch Kräuter heilen zu können, wird, als ihr dies gelingt, von der Königin zur Gärtnerin bestellt. Die Königin, die, durch einen Traum gewarnt, das Liebesverhältnis entdeckt, zwingt den Prinzen zur Abreise an den Hof der ihm bestimmten Braut und versucht, die schöne Gärtnerin zu verderben. Aber das erste Mal bewahrt Constancia der Ring des Geliebten vor den Schlangen, die ihr im Garten entgegenzüngeln. Ebenso gelingt es ihr, von einer alten Schäferin unterwiesen und durch ihr Lamm beschützt, den Verderben bringenden Freundschaftsgürtel von der Fee im Elefantenwalde zu holen: der Anblick des Lämmchens nämlich macht die Elefanten zahm, der Gürtel aber wird für sie wirkungslos, nachdem sie ihn um einen Baum gelegt hat, den er durch Feuer verzehrt. Da wird Constancia von der Königin als Sklavin an Kaufleute verkauft, dem Prinzen durch Beisetzung einer Wachsfigur ihr Tod vorgetäuscht. Er entdeckt aber den Frevel, gelangt auf der Suche nach der Geliebten in eine Schmiede von 30 Riesen und sieht dort Cupido, der ihm als Liebesprobe auferlegt, in die Glut zu springen. Er verliert die Besinnung und erwacht als Täuberich in einem Rosennest. Zwei Mädchen fangen ihn und bringen ihn zur Fee Souveraine, von der er erfährt, daß die Geliebte von einem Riesen geraubt und auf ein Jahr in einen Turm gesperrt worden ist, worauf sie ihn heiraten oder sterben soll. Der Taubenprinz fliegt mit einem Zauberring zum Turm, die Prinzessin steckt den Ring an, gerade als der Riese erscheint, wird zur Colombe verwandelt und entflieht mit ihrem Pigeon. Beide verzichten auf die Menschwerdung und erhalten als Taubenpaar Amours und Souveraines Segen. Zum Schlusse erhält das Lämmchen Ruson, ein verzauberter Prinz, seine alte Gestalt wieder.

Wenn in diesem Märchen die Prinzessin die Geliebte eines Prinzen wird und von dessen böser Mutter (Fee) Nachstellungen erleiden bezw. schwere Aufgaben erfüllen muß, so kehrt hiermit offenbar das eben behandelte Motiv aus „Gracieuse et Percinet“ wieder, das einen wichtigen Teil des Amor- und Psyche-Kreises ausmacht. Aber leider hat die Aulnoy diesen echten Untergrund, der mich veranlaßt, das Märchen hier zu besprechen, mit einer schäferlichen Liebesgeschichte umkleidet, deren Bedeutungslosigkeit uns später noch kurz beschäftigen muß. Überliefert ist in diesem Teile nur die eine der Aufgaben. In dem lothringischen

Märchen „Firosette“ (Cosquin Nr. 65) muß die Heldin Julie einen Brief zu einer Fee tragen, die sie mit einem schönen Bande, das ihr als Gürtel dienen soll, belohnt. Firosette, ihr Geliebter, hat sie aber vorher gewarnt, sich mit dem Gürtel zu schmücken, sondern ihn vielmehr im Walde um einen Busch zu legen. Als sie das tut auf der Rückkehr, geht der Busch in Flammen auf. Das stimmt beinahe wörtlich zu jener zweiten Aufgabe der Constancia; in der Zs. f. roman. Phil. VI, p. 173, führt R. Köhler eine Reihe Märchen an, die dieses selbe Gürtelmotiv aufweisen (Cosquin II Nr. 65 Anm.). — Im übrigen ist von diesem Märchen nur der Eingang echt (Grimm III, 316) bis dahin, wo Constancia von den dankbaren Tieren gerettet wird. Wenn die Prinzessin vor einem Riesen verborgen gehalten wird, der sie vor ihrem 16. Jahre nicht erblicken darf, so erleidet sie dasselbe Schicksal wie etwa Rosette im gleichnamigen Märchen oder wie Désirée in La Biche au Bois (s. oben S. 12 u. 23), die aus ähnlichem Grunde in einen Turm gesperrt werden. Das Unheil erfüllt sich denn auch hier wie dort im Augenblicke, als die warnende Prophezeiung böswillig oder — wie hier — durch eigene Unvorsicht nicht beachtet wird. Sehr charakteristisch ist es nun, wie der Riese die Prinzessin und ihr Lamm zu den andern Tieren in den Sack steckt, und wie die Prinzessin daraus sich und die andern Tiere außer dem bösen Wolf befreit. Wie sonst im Märchen zeigen sich die befreiten Tiere natürlich dankbar und tun das in einer ganz originellen Weise, die die Aulnoy sicher der Überlieferung abgelauscht hat. Wenn die Augen der Katze wie eine Fackel glänzen, der bellende Hund Schildwache hält, der krähende Hahn die Löwen erschreckt und der für zwanzig schwatzende Papagei die Diebe verscheucht, so erinnert mich das unwillkürlich an die Art, wie sich die Tiere im deutschen Märchen von den „Bremer Stadtmusikanten“ helfen (Grimm Nr. 27). Ihre Höllenmusik, mit der sie die Räuber verscheuchen, beruht schließlich auf demselben Prinzip und mehr noch ihr Verhalten am Ende, wo der zurückkehrende Räuber an den glühenden Augen der Katze ein Schwefelhölzchen entzünden will, wo er den Biß des Hundes für einen Messerstich hält, den Huftritt des Esels für den Keulenschlag eines Ungetüms und das Krähen des Hahns für die Stimme des Richters.

Le Prince Lutin. II, 129.

Der schöne und geistvolle Léandre zieht sich, von dem kleinen, häßlichen und dummen Königssohne Furibon beleidigt, auf seines Vaters Landgut zurück. Hier rettet er eines Tages eine Schlange vor dem Gärtner und pflegt sie sorgsam. Als auf einer Jagd von Furibon

gedungene Mörder ihm nachstellen, beschließt er, auf Reisen zu gehen. Vorher nimmt er von seiner Schlange Abschied, ist aber erstaunt, eine strahlende blonde Dame (Fee) vorzufinden. Sie erklärt ihm, daß die Feen aller hundert Jahre acht Tage lang als Schlangen leben müssen. Zum Danke dafür, daß Léandre sie, die Fee Gentille, während dieser Zeit vor dem Untergange bewahrt hat, begabt sie ihn mit allen Eigenschaften eines Kobolds, mit einer Tarnkappe und mit drei Rosen, von denen die erste Geld spendet, die zweite die Treue der Geliebten erprobt und die dritte vor Krankheit bewahrt. Ehe Léandre das Land verläßt, begibt er sich an den Hof und rächt sich an Furibon, indem er als unsichtbarer Kobold den lauschenden Bösewicht an der Tür festnagelt und dann obendrein ihn und seine Mutter verprügelt. Auf der Reise, die er allein auf seinem guten Rosse Gris-de-lin macht, verschaffen ihm seine wunderbaren Eigenschaften vier artige Abenteuer, die uns noch später beschäftigen werden. Beim vierten befreit er eine anmutige Zofe, namens Abricotine, aus den Händen ihrer Entführer. Er erfährt von ihr die Geschichte ihrer Herrin, der Feenprinzessin der Isle des Plaisirs tranquilles, die von Amazonen bewacht wird, und von der alle Männer verbannt sind. Kaum hat die Zofe ihn verlassen, als er sich auf jene herrliche Insel versetzt. Die Liebe der Feenprinzessin zu gewinnen, ist fortan sein Ziel, das er, als unsichtbarer Kobold, durch eine Unmenge galanter Überraschungen zu erreichen sucht. Endlich zeigt er sich ihr in einer Grotte unter der Gestalt einer Apollostatue, die plötzlich Leben gewinnt und Liebesworte singt. Als sich Léandre so der wachsenden Liebe der Prinzessin versichert hat, melden plötzlich Amazonen, daß Furibon mit einem ungeheuren Heere naht, nachdem seine Boten, jene Entführer der Abricotine, erfolglos heimgekehrt sind. Die Mutter der Prinzessin, die im Königreich der Feen weilt, verweigert jede Hilfe aus Zorn darüber, daß Léandre sich auf der isle des Plaisirs tranquilles aufhält und ihrer Tochter Herz erobert hat. Da erkauft Léandre, als Amazone verkleidet, durch Schätze (Rose) Furibons Abzug, dreht dem Bösewicht aber den Hals um, als er von ihm hinterlistig überfallen wird. Er gibt sich dem Heere zu erkennen, vermacht ihm die Schätze und wird jubelnd zum König ausgerufen. Der Prinzessin überbringt er, immer noch unsichtbar, Furibons Haupt, wird nun aber von Abricotine an der Stimme erkannt. Am Morgen überrascht ihn die Prinzessin, als er noch im Schlafe liegt, die Vereinigung scheint gekommen, aber die erzürnte Feenmutter tritt auf und trennt sie. Erst die Bitten der Fee Gentille erweichen deren Herz, sodaß endlich die Hochzeit gefeiert werden kann, von Gentille aufs glänzendste geleitet.

Echt ist sicher der Eingang dieses Märchens, wonach der Prinz eine acht Tage unter der Gestalt einer Schlange lebende Fee errettet und von ihr dafür mit wunderbaren Gegenständen und Eigenschaften begabt wird. Etwa gleichzeitig hat Mme de Murat dies Motiv in ihrem Märchen von „Anguillette“ (Cab. des fées I) verwendet; hier tritt eine Fee auf, welche einmal wöchentlich wie die berühmte Melusine die Gestalt eines Tieres annehmen muß, und die dann den beschützt oder verdirbt, der ihr in dieser Zeit Gutes oder Böses angetan hat. Wichtig ist, daß auch Lafontaine dies Motiv benutzt hat und wie sonst formal so hier vielleicht auch stofflich die Aulnoy anregte: In seinem „Petit Chien“ (Régnier, 5 p. 242 ff.) errettet der Held, ganz ähnlich wie Prince Lutin, eine Fee in Schlangengestalt, die sie wöchentlich einmal (p. 257) an-

nehmen muß, gerade als ein Bauer sie erschlagen will (p. 252), und erwirbt so ihre kostbare Hilfe, die sie ihm als Perlen und Dukaten werfendes Hündchen gewährt. Weitere Varianten zu diesem Zuge von der geretteten dankbaren Schlange hat R. Köhler I, 440, 366 zusammengestellt. Wegen der Begabung mit Koboldeigenschaft (nämlich sich augenblicklich überall hinversetzen zu können), mit der Tarnkappe (petit chapeau rouge) und mit den drei Wunderrosen sind zu vergleichen die lothringischen Märchen bei Cosquin I Nr. 31, 42, II Nr. 71, auch I Nr. 4, 11, wo Cosquin in den Anm. über die „objets merveilleux" handelt. Oft ist unsre Tarnkappe vertreten und im Prinzip auch die beiden Züge, sich überall hin versetzen und Geld verschaffen zu können, nur an andren Dingen haftend. Dort ist natürlich auch von den Gebern die Rede, die aber meist abweichen. Die Abenteuer, zu denen dem Prinzen die wunderbare Begabung verhilft, sind zweifelhafter Herkunft. Das gilt besonders von den drei ersten mit ihrem galanten Beigeschmack. Das letzte aber, der Aufenthalt des Prinzen auf der Isle des Plaisirs tranquilles, ist dem Aufenthalt Psyches in Amors Palast nachgebildet, indem Lafontaines Roman hierbei Vorbild war. Schon die Schilderung des Palastes und Parkes mit den bedienenden Nymphen bewegt sich ganz in Lafontaines Bahnen. Amor entspricht Prince Lutin, der unsichtbar mit galanten Aufmerksamkeiten[1]) um die Liebe der Prinzessin wirbt, und diese selbst fühlt sich — wie das an einer Stelle direkt ausgesprochen wird (II, 180 f.), durchaus als Psyche, in der neben dem Gefühle der Liebe für den Unsichtbaren auch der Schauder vor dem Ungeheuer rege ist, das sich unter ihm verbergen kann (II, 177, 180 f). Die Scene in der Grotte, wo Lutin sich der Prinzessin als plötzlich sprechende Apollostatue zeigt, erinnert an die ganz ähnliche in Lafontaines Roman (Régnier 8 p. 69 ff.). Wenn schließlich die Prinzessin den schlafenden Léandre überrascht und in seine Schönheit versunken steht, so ist das offenbar der berühmten Scene des Psychemärchens nachgebildet. Zum Schlusse komme ich noch auf einen schon bei Besprechung des Märchens von Belle-Belle ou Le Chevalier Fortuné hervorgehobenen Zug (S. 26) zu sprechen. Wenn es nämlich S. 181 (II) von den vom Prinzen Furibon entsandten und von Lutin überwältigten Räubern heißt: „il en revint un qui lui rendit compte de tout", so ist das eine Wendung, die sehr oft in ähnlichen Situationen wiederkehrt; so z. B. bei Cosquin II Nr. 31 p. 5: „tous les gens du roi furent tués, sauf un tambour qui courut porter au roi la nouvelle."

[1]) Die Überraschung durch das Portrait („Elle est mieux dans mon coeur" II, 172) hat die Aulnoy ihren Mémoires de la Cour de France p. 217 nachgebildet.

La Grenouille Bienfaisante. III, 327.

Ein in seiner Hauptstadt belagerter König läßt seine schwangere Gattin in ein fernes sicheres Schloß bringen. Aus Sehnsucht flieht die Königin von dort, um heimzukehren, fällt aber in die Gewalt der Fee Lionne, die sie in ihre 10 000 Stunden unter der Erde liegende düstre Grotte führt. Lionne gibt der Königin auf, ihr eine Mückenpastete, dann einen Strauß kostbarer Blumen zu verschaffen. Beidemale hilft der Königin ein dankbarer Frosch, den sie aus den Krallen eines Raben errettete. Der Frosch, der nur ohne sein Rosenkäppchen verwundbar ist, baut ihr auch ein Häuschen und weissagt ihr Gutes, wenn sie in der Grotte ausharre. Nach der Geburt der Prinzessin Moufette macht sich der Frosch auf, um dem König Botschaft von der verloren geglaubten Gattin zu überbringen. Nach neunjähriger Reise kommt er mit glänzendem Froschgefolge in der Residenz an, wo der König gerade eine neue Ehe eingehen will. Trotz des Unwillens der fremden Gesandten weiß er den König zu überzeugen und händigt ihm einen Ring ein, der ihn zu Lionne führt. Nach heftigem Kampfe, wobei der König ihr eine Klaue abhaut, verschwindet sie, und der König sucht vergebens, auf ein Kristallschloß zu gelangen, das, von Drachen behütet, auf dem Silbersee der Grotte schwimmt. Da bietet ihm ein Drache seine Hilfe an gegen das Versprechen, „De donner un certain morceau à manger". Die Gefangnen werden durch den Drachen befreit, alles verschwindet, und die königliche Familie findet sich plötzlich in der Hauptstadt wieder. Hier wirbt Prinz Moufy mit Erfolg um Moufettes Hand, da erscheint ein Riese, um als Abgesandter des Drachens vom See Moufette einzufordern. Mit großem Wehklagen bereitet man sich, die Prinzessin auf einem Berge zu opfern. Unterdes aber rüstet der Frosch Moufy mit Zauberpferd, -schwert und -rüstung aus, sodaß dieser mit dem Ungeheuer einen erfolgreichen Kampf bestehen kann, am Ende dessen sich der schwerverwundete Drache in einen Prinzen verwandelt. Grenouille erscheint als glänzende Fee, und eine fröhliche Hochzeit wird gefeiert.

Man wird dies Märchen mit Grimm als eine Erfindung bezeichnen. Doch klingen wenigstens einige echte Züge an. Ich denke hierbei an die schwangere Königin, die in Gefahr ist, an die unlösbaren Aufgaben der Fee Lionne, die das dankbare Tier, der Frosch erfüllt; der Drache und die Bedingungen, die er stellt, erinnern an ähnliche Situationen im Märchen, etwa an Grimms „Löweneckerchen", wo der Vater in der Not dem Löwen seine Tochter verspricht, oder an die entsprechende im „Nain Jaune" der Aulnoy. Von da ab, wo die Prinzessin Moufette für den Drachen gefordert wird, zeigt sich Lafontaines Einfluß, weshalb ich das Märchen hier behandele. Schon der geheimnisvolle Spruch, unter dem der Drache Hilfe gewährt, nämlich „de donner un certain morceau à manger", ähnelt dem bekannten Orakel im Psychemärchen. Das Opfer auf dem Berge, vor allem dessen Vorbereitung, der Trauerzug dorthin mit König und Königin und dem ganzen Hofstaate ist offenbar jenem Leidenswege Psyches zum Felsen nachgebildet. Daß dann aus dem verwundeten Drachen ein Prinz hervorgeht, findet sich auch sonst in der Überlieferung.

II. Literarische Gruppierung.

A. Allgemeines.

Die vorstehenden Untersuchungen werden gezeigt haben, daß die Märchen der Baronin Aulnoy sich s t o f f l i c h wohl mit denen Perraults messen können; denn ebenso wie er geht sie vorwiegend von der Überlieferung aus, ja man darf sogar sagen, daß sie in dieser Hinsicht oft ihren Meister übertrifft, indem ihren Märchen — ich gebrauche Grimms Worte — „nicht selten eine an sich reichere und schönere Überlieferung zu Grund liegt" (Grimm III, 313). War sie hier also wirklich Perraults Schülerin, so ist schon in der Einleitung hervorgehoben worden, daß sie in der F o r m andre Wege ging, freilich — muß ich hier hinzufügen — nicht durchaus; denn wir dürfen nicht vergessen, daß auch von ihr manches „liebenswürdig erzählt und manches naiv und kindlich ausgedrückt" ist (Grimm III, 312), d. h. daß auch einige ihrer Märchen jene Volkstümlichkeit der Sprache, jenen Realismus des „Bürgerlichen", jene Sparsamkeit des Wunderbaren zeigen, die man an Perraults Märchen bewundert. Solche Märchen darf man daher sehr wohl als „volkstümlich" oder besser als der Überlieferung „nacherzählt" bezeichnen. Aber schon Perraults „Contes de ma mère l'oie" zeigen ja neben jenem Volksgut den literarischen Einfluß in der b e w u ß t naiven Darstellung, in der Beifügung fremder zeitgenössischer Elemente, in den Streiflichtern des „esprit des salons", in dem „feinen Lächeln des Français né malin", das über dem Ganzen schwebt, und in den angehängten Moralités (Pletscher 27), um wie viel mehr die Märchen der Baronin Aulnoy, der Verfasserin von Memoiren des spanischen, englischen und französischen Hofes, des Romans von Hypolite, Comte de Duglas, und der Nouvelles Espagnoles. „A vrai dire," schreibt Pilon, „Perrault a été un maître, et Sainte-Beuve a écrit à quel point il avait su donner un rajeunissement à tous les vieux contes. Mais un moment vint où la clef de Barbe-Bleue, le fuseau de la Belle-au-bois-dormant et la pantoufle de verre de Cendrillonnette furent insuffisants à charmer l'âme si peu enfantine des coquettes et des Céladons. A entendre le Loup montrer ses grandes dents et ses grandes oreilles, soeur Anne appeler sur sa tour on se lassa enfin. «Tire la chevillette, la bobinette cherra» Cela était bien joli. Mais le joli ne suffisait pas; et on voulait du tendre, on voulait du plaisant et du délicat." (Pilon, p. 11). Was Pilon hier treffend von der Märchendichtung jener Zeit überhaupt sagt, gilt ebenso gut für das Werk der Aulnoy im besondern, die in der Tat der Typus der damaligen Märchenschriftstellerinnen ist. Bot Perrault bis zu einem gewissen Grade noch uneingeschränkt die Reize volkstümlicher Überlieferung, und

huldigten die Nebenbuhlerinnen unsrer Baronin ohne Ahnung von dem Werte schlichter Wiedergabe ihren zumeist sehr zweifelhaften literarischen Liebhabereien, so vereinigt die Aulnoy in ihren Märchen diese Licht- und Schattenseiten der Gattung gleichsam wie in einem Spiegelbilde. Die folgende literarische Beurteilung der Märchen wird daher zeigen, daß sie nicht gleichmäßig nach einer stilistischen Methode verfaßt sind. Vielmehr machen sie deutlich eine Art Entwicklung durch, die sich in zwei, genauer drei Hauptstufen teilen läßt. Es stehen sich zunächst „Volks"- und Kunstmärchen gegenüber, wobei ich den Ausdruck „Volksmärchen" hier und im folgenden mit aller Vorsicht gebrauche. Denn einmal sind streng genommen die Märchen der Aulnoy sämtlich Kunstprodukte mit allen Anzeichen literarischer Methode, nur eben, daß diese neben der Überlieferung als solchen bald weniger, bald mehr hervortreten; im übrigen aber ist ja die Entscheidung über Inhalt und Umfang des Begriffs „Volksmärchen" überhaupt allenthalben eine sehr mißliche und subjektive Frage, die durch die Unsicherheit des Quellenmaterials noch verwickelter wird. So darf man beispielsweise nicht eigentlich von einem volkstümlich deutschen Märchen an sich sprechen, sondern von dem, wie es die Brüder Grimm geschaffen haben, indem sie ihre Vorlagen (besonders die schriftlichen) nur mit gewissen überall wiederkehrenden und darum „volksmäßigen" Stilformen nacherzählten unter Hintansetzung ihrer eignen Persönlichkeit. Ich bezeichne daher auch in diesem Sinne die erste Gruppe der Aulnoyschen Märchen vielleicht am besten, wie schon oben, als der „Überlieferung nacherzählt". Jedenfalls sind sie echt dem Inhalte und in gewissem Sinne auch der „Form" nach, wobei die Anführungsstriche eben auf jene Schwierigkeit einer reinlichen Scheidung zwischen volkstümlichen und kunstmäßigen Elementen oder besser auf ihre gegenseitige Vermengung verweisen wollen. Kunstmärchen sind die übrigen sämtlich, indem sie alle Merkmale jener individuellen literarischen Bearbeitung an sich tragen, von denen ich oben gelegentlich der Märchen Perraults sprach. Sie scheiden sich wieder in zwei Unterteile, insofern sie einmal dem Inhalte nach auf echter Grundlage beruhen, bezw. wenigstens mit echten Motiven arbeiten, das andre Mal überwiegend auf Erfindung.

B. „Volks"märchen.

Ich reihe in diese Gruppe die Märchen „La Belle aux Cheveux d'or, La Princesse Rosette, La Bonne Petite Souris, Finette Cendron, L'Oranger et l'Abeille, La Chatte Blanche" ein. Wie die stoffliche Untersuchung des ersten Teils gezeigt hat, liegt ihnen sämtlich echte Überlieferung zu Grunde. Ihrer Form nach verdienen sie wohl neben Perraults „Cendrillon" oder „La Belle

au bois dormant" genannt zu werden, indem hier die schriftstellerische Eigenart der Aulnoy relativ stark zurücktritt zugunsten einer schlicht gehaltenen Nacherzählung in der eben angedeuteten Auffassung.

Im Märchen von **„La Belle aux Cheveux d'Or"** (II, 45) erinnern die Begegnungen des Brautwerbers Avenant mit „commère la carpe", mit dem „misérable corbeau" und dem „hibou qui crioit en hibou désespéré" durchaus an die volkstümliche Diktion. Ist hierbei schon die Dreizahl ähnlicher Situationen ebenso wie später bei den drei Aufgaben sehr charakteristisch, so ganz besonders die dreimalige Wiederholung derselben Wendung „je vous le revaudrai" (II, 49 ff.), mit der die Tiere ihrem Retter danken. Im selben Sinne volkstümlich heißt es auch vom König, daß er die Prinzessin so sehr liebte „qu'il en perdoit le boire & le manger (II, 44, 64; vgl. dazu Bladé I, 264), von Avenant „quand il iroit lui centième". Sehr bezeichnend und ähnlich gerade in neueren französischen Volksmärchen häufig ist der subjektive Einschub des Erzählers „Dame, qui fut bien aise? je vous le laisse à penser" (II, 62), als die Eule ihre Hilfe anbietet, und wenn es von Avenant, der auf den Adler zielt, heißt, „croc, il lui décocha la flèche dans le corps" (II, 50), so scheint der Aulnoy noch das „toc, toc" des Wolfes in Perraults „Chaperon rouge" im Ohr geklungen zu haben. Der Überlieferung können auch wohl die Verse des Riesen angehören:

Où sont les petits enfans
Que je les croque à belles dents
Il m'en faut tant, tant & tant
Que le monde n'est suffisant,

vielleicht auch Avenants Antwort:

Approche, voici Avenant,
Qui t'arrachera les dents;
Bien qu'il ne soit pas des plus grands,
Pour te battre il est suffisant. (II, 58.)

Zum mindesten wären die Verse mit ihrem durchgehenden Reime gut der Volkssprache angepaßt. Von glücklichem Humor zeugen Stellen wie „quoiqu'il fût jour maigre, & qu'il eût pu l'emporter pour son dîner, il ... la remit [la carpe] doucement dans la rivière (II, 49); „Cabriole voyant le jour, cabriola tant qu'il éveilla son maître"; dasselbe Hündchen tröstet dann gewichtig seinen Herrn: „Mon cher maître, pendant que vous vous battrez, j'irai lui mordre les jambes; il baissera la tête pour me chasser, & vous le tuerez" (II, 58), und später weiß der kleine Schelm nicht „où se cacher, tant il avait de peur" (II, 62). Das Wunderbare fügt sich anspruchslos in diese schlicht gegebene Handlung ein, keine glänzenden Feentaten — es gibt hier überhaupt keine Fee — sondern nur wunderliche Dinge und Begebenheiten wie die

sprechenden Tiere, den Riesen, die finstre Grotte mit dem Schönheitswasser etc., gerade so, wie das die Phantasie des Volkes liebt. Fügt man noch die fast völlige Abwesenheit fremder Elemente wie zeitgenössischer Anspielungen, gelehrter Vergleiche, prunkhafter Schilderungen hinzu, so wird man wohl den Reiz dieses schlichten Märchens anerkennen müssen.

Das gilt auch von den beiden folgenden Märchen **„La Princesse Rosette“** (II, 230) und **„La Bonne Petite Souris“** (II, 363). Ihnen eignet in fast noch höherem Grade eine beinahe kindliche Natürlichkeit, die durch reizende Züge eines gesunden Humors belebt ist. Da haben im ersten Märchen die Feen ihr Zauberbuch vergessen, die Königin trauert um ihren verbrannten Flachs, und der König steigt in höchsteigener Person auf den Boden, um neuen zu holen. Rührend ist der Verkehr der Brüder mit der eingeschlossenen Schwester: „les deux frères l'allaient voir tous les jours ... Ils aimaient leur seur passionnément“, und später: „Le prince avoit tout plein ses pochettes de dragées qu'il donna à Rosette ...“ (II, 235). Wie kindlich die Freude der aus dem Turm erlösten Schwester, als sie den schönen Garten sieht „tout rempli de fleurs, de fruits, de fontaines ... car elle n'avoit encore jamais rien vu“ (235), gar nicht zu sprechen von dem schönen Pfauen „qui faisoit la roue, & qui lui parut si beau, si beau, si beau“ (235). Da sind die beiden Brüder auf der Suche „qui demandoient à tout le monde: „Ne connaissez-vous point le roi des paons? Chacun disoit: Non, non. Ils passoient & alloient encore plus loin. Comme cela ils allèrent si loin, si loin, que personne n'a jamais été si loin“ (237). Wie lustig sie dann „bras dessus, bras dessous“ mit dem Maikäferkönig zu sehen, in dessen Reiche jedes Blatt eine Pistole wert ist, ebenso später das Bild von der im Federbett ausgesetzten Braut, von der es — kaum glaublich für eine Baronin Aulnoy — heißt „sentant l'eau elle eut peur d'avoir fait pipi au dodo, & d'être grondée“ (243), schließlich vom Hündchen, das ihr das Herz wärmt, und das bellen soll, um die Furcht zu vertreiben. Das sind Züge, so schlicht und natürlich, so kindlich empfunden und zum Kinderherzen sprechend, daß wir sie bei der Aulnoy um so höher schätzen müssen, je seltener wir ihnen begegnen. Sehr wirkungsvoll heben sich von diesen zarten Bildern die der grobschlauen Amme und des Bootsmannes ab.

Gleich köstlicher Humor und frische Ursprünglichkeit liegt über dem zweiten Märchen von der guten kleinen Maus (II, 363) derart, daß das Ganze hier mit einer oft rührenden Tragikomik wirkt. Dabei ist ähnlich wie vorhin der Gegensatz zwischen dem groben König nebst dito Sohn und der Königin mit ihrem Mäuslein gut herausgearbeitet. Um dem König des Tränenlandes Freude zu machen, muß man die Passanten töten; er hängt höchsteigenhändig die Verbrecher und dreht den Knaben

und Mädchen, die das Unglück haben, von ihrer guten Mama geliebt zu werden, in deren Gegenwart die Hälse um. Die erschrockene Königin zieht sich vor dem fürchterlichen Ankömmling die Bettdecke über den Kopf, aber der packt sie bei den Haaren, lädt sie wie einen Getreidesack auf die Schultern und läßt sie schreien. Von den drei Erbsen und dem Stückchen Brot, die der boshafte Diener noch dazu auf einer Riesenplatte serviert, muß die arme Königin im Turm natürlich mager „wie ein Hering" werden, sodaß sie das Mäuschen nur zum „Fasten" einladen kann. Nicht gerade höflich benimmt sich der König, als er vor Wut über die verschwundene Prinzessin mit den „Füßen stampft" und sich die „Fingernägel bis aufs letzte Bißchen abkaut." Daß Joliette als Putenhüterin einem kleinen Ferkel ähnelt, zeugt von der schlechten Erziehung, die sie bei der bösen Cancaline erhalten hat. Glücklicherweise hat die ganze Geschichte einen guten Ausgang, denn sonst hätte die gute Fee vor Ärger „ihre Bücher verbrannt", ein unersetzlicher Verlust für alle kommenden Märchenschreiberinnen. Daß schließlich Joliette im Augenblicke der Gefahr den bösen König bittet, sie nicht „schinden" zu wollen, da das doch „zu wehe täte", zeugt immerhin von einer gewissen humorvollen Geistesgegenwart.

Das Wunderbare spielt in beiden Märchen eine größere Rolle, aber bei weitem nicht die überwiegende. So liegt dem letzteren die Intrige zweier Feen zu Grunde; daß aber auf sie sehr gut verzichtet werden könnte, daß sie eine Zutat ist, deren Wirkung viel natürlicher zu erreichen wäre, gerade das ist ein Zeichen für die Echtheit des Ganzen, wie das in noch höherem Grade im Märchen von „Rosette" der Fall, wo die Feen außer bei der Prophezeiung keine Rolle spielen und ganz zurücktreten könnten ebenso wie der Einsiedler. Im übrigen geht gerade hier alles ohne Übermaß, selbstverständlich, wenn auch seltsam, zu, so wie die Märchen gern im Volksmunde laufen. Die Schilderung der fernen wunderlichen Länder, des Reichs der Maikäfer und Pfauen, erinnert an alte Reise- und Abenteuerbücher, wie sie Cyrano de Bergerac wieder belebte.

Die Textproben aus Rosette werden schon deutlich den einfachen, klaren Stil gezeigt haben, wie ja auch jene schlichte Natürlichkeit garnicht anders wiedergegeben werden kann. Häufig — auch im ersten Märchen — sind die gerade dem Volksmunde so geläufige Cumulatio, die Tautologie, die gleiche Züge und Handlungen mit gleichen Worten wiederholt, die Klangfiguren und überhaupt volkstümliche sprichwörtliche Wendungen. Hier noch einige Beispiele aus „Rosette": II, 230 elle devint grosse, & fit une belle petite fille, 231 si triste, si triste, 235 faisant jap, jap, jap, avec mille sauts & mille cabriolles, 240 de faire vîtement son paquet, 241 f. La nourrice demandoit au batelier: Approchons-nous, approchons-nous ... Il lui disoit:

Non, non. Une autre fois elle lui demandoit: Approchons-nous, approchons-nous? Il lui disoit: Bientôt, bientôt. Une autre fois elle lui dit: Approchons-nous, approchons-nous? Il répliqua: Oui, oui; 243 Dame, elle étoit bien étonnée! 245 si surpris, si surpris; 240, 246 Oui-dà; 248 j'y mangerois jusqu'à ma chemise; un petit roitelet de quatre deniers; aus „La Bonne Petite Souris: 364 le battre tout son saoul, 366 tuer pour oui ou pour non, 381 jamais au grand jamais; saignant comme des boeufs, 379 si belle, si belle, 380 si fort, si fort. Wichtig ist in dieser sprachlichen Hinsicht auch die Namengebung in den drei Märchen: Avenant, Cabriole, Rosette, Frétillon, Joyeux, Joliette; das scheint mir durchaus volkstümliche Diktion, ebenso wenn einfach ohne nähere Namensbezeichnung die Rede ist von La Belle aux cheveux d'or, le grand prince, le petit prince, le pays de la joie, le pays des larmes.

Im Zusammenhange mit dieser schlichten Wiedergabe eines echten Stoffes, mit dieser Sparsamkeit des Wunderbaren ist nun schließlich sehr bezeichnend das völlige Fehlen gesuchter Bilder, gelehrter Vergleiche, zeitgenössischer Anspielungen, auch in diesen letzten beiden Märchen, sodaß auch sie neben dem ersten noch heute der Erinnerung wert sind.

Auch die letzten Märchen dieser Gruppe **„Finette Cendron“** (II, 484), **„L'Oranger et l'Abeille“** (II, 313) und **„La Chatte Blanche“** (III, 478) sind vorzüglich im Sinne einer schönen und fast noch reicheren Überlieferung, und sie würden an Reizen volkstümlicher Form gleichfalls in nichts den bisher besprochenen Märchen nachstehen, wenn sich nicht schon stärker oder schwächer Züge beimischten, die die schriftstellerische Individualität der Aulnoy verraten. Was diese drei Märchen zunächst von den vorangehenden scheidet, ist die Steigerung des Wunderbaren, die gleichzeitig das fremde Element von Luxus und Prachtentfaltung in der Lebensführung nach sich zog. In „Finette Cendron“ haben wir die Pate Fee, die ihrem Patenkinde hilft mit dem Zauberpferd, dem Wunderknäuel und der Wunderasche, die Eichel, die zusehends wächst, und endlich das Menschenfresserschloß mit all seinen Kostbarkeiten und vor allem dem sich nie erschöpfenden Wunderkoffer. Im Märchen von „L'Oranger et l'Abeille“ zeigt sich der Menschenfresser mit den Siebenmeilenstiefeln, ein Stäbchen macht die Bohne sprechen und bewirkt die effektvollen Verwandlungen, von denen die letzte nur durch die Macht der Fee Trusio gebrochen werden kann, die schließlich die Erlösten im fliegenden Wagen durch die Luft der Heimat zuführt. Das dritte Märchen endlich zeichnet sich durch das Wunderschloß der Chatte Blanche aus, das in seiner seltsamen Pracht bis ins Einzelne geschildert wird, durch die kostbaren Gaben seiner Besitzerin, die Eichel, die den kleinsten Hund enthält, die Nuß, die nach vielen Hüllen endlich die duftigste Lein-

wand zu Tage fördert, gar nicht zu sprechen von der Lebensgeschichte der Chatte Blanche, die erfüllt ist mit Wunderdingen und Wundertaten, bis zum pomphaften Schluß, wo sie strahlend dem Kristallfelsen entsteigt und sich dem erstaunten König als Schwiegertochter mit sechs Königreichen vorstellt. Man erkennt ohne weiteres, daß der Grundstock dieses Wunderbaren echt ist, bei näherem Zusehen aber auch, daß die Aulnoy bemüht ist, durch ausmalende Zusätze seine Wirkung zu erhöhen. Diese Steigerung zeigt sich in „Finette Cendron" etwa in den Wundergeschenken der Pate Fee, die im deutschen Hänsel und Gretelmärchen durch die viel natürlichere Selbsthilfe der Kinder ersetzt sind, später in der Schilderung des Menschenfresserschlosses und besonders des Wunderkoffers, in „L'Oranger et l'Abeille" sind hierfür vor allem die effektvollen und in gewisser Hinsicht theatralisch ausgebauten Verwandlungen charakteristisch, wozu noch kommt, daß es sich, jedesmal um drei (Kamel — Prinz — Prinzessin) handelt, während in den Varianten die Zweizahl der Liebenden überwiegt. „Chatte Blanche" schließlich hat man nicht mit Unrecht zu den wunderbarsten Märchen der Aulnoy überhaupt gerechnet. Aber trotz dieser Steigerung des Wunderbaren ist es wichtig, festzustellen, daß es hier durchaus noch nicht zum Prinzip erhoben wurde und damit die eigentlichen Helden zu Marionetten herabgedrückt hätte. Es ist, als ob die echte Grundlage der Märchen die Aulnoy hieran hinderte, eine Beobachtung, die wir gegebenenfalls zum Glück immer machen können. Wie man im übrigen die Stellung des Wunderbaren im Feenmärchen überhaupt sehr vorsichtig beurteilen muß, wird später noch erörtert werden.

Unter diesen Umständen ist es nun, wie angedeutet, nicht anders zu erwarten, daß auch das rein Menschliche in unsren Märchen zur Geltung kommt. Sie haben jedes wie die früheren ihre eigene Färbung. „Finette Cendron" zeigt sogar einen gewissen bürgerlichen oder besser bäuerlichen Realismus, den Grimm an Perraults Märchen schätzte. Finette belauscht ihre Eltern „par le trou de la serrure" und nimmt dann „deux livres de beurre frais, des oeufs, du lait & de la farine pour faire un excellent gâteau à sa marraine" (II, 486) ganz wie Rotkäppchens Mutter im gleichnamigen Märchen Perraults. Als die Königin die Töchter in die Irre führen will, nimmt sie „ses gros souliers, une juppe courte, une camisole blanche & un bâton" (488). Aber als ihr Plan scheitert und die Mädchen zurückkehren, heißt es „elles frappèrent, toc, toc," — ganz wie bei Perrault — und Finette sagt: „mon papa, je vais me baisser, regardez-moi par le trou du chat & si je ne suis pas Finette, je consens d'avoir le fouet" (490). Ganz ähnlich wie Perrault (Chaperon rouge) weiß schließlich die Aulnoy die Geheimnisse der Hausfrau beim Backen, denn auf die Frage des Menschenfressers, woher sie denn wisse,

ob der Backofen heiß genug sei, antwortet Finette: „Monseigneur ... j'y jette du beurre, & puis j'y goûte avec la langue“ (503). Nach dem Gesagten wird man der Aulnoy zugestehen müssen, daß sie ebenso wie Perrault wohl versteht, mit kleinen wie zufällig hingeworfenen Strichen das Leben der kleinen Leute zu zeichnen. — Seltsam freilich kontrastiert mit diesem Realismus der Hang zu Luxus und Prachtentfaltung, das Streben, trotz allem das Ganze aus jenem bürgerlichen Milieu ins höfische zu heben. Perraults arme Holzhauersleute mit ihren hungernden Kindern müssen zu einem verarmten Königspaare mit drei Prinzessinnen werden, denen die Königin, als sie dieselben in die Irre führt, vorspiegelt, sie wolle sie drei Prinzen zuführen, die Menschenfresserin macht „toilette à la mode“, die Bälle gehen nicht minder à la mode vonstatten, der Prinz wird liebeskrank, sodaß die berühmtesten Ärzte an sein Bett gerufen werden, bis dann das Märchen zu einem alles noch einmal aufrollenden, und zum Anfang zurückgreifenden pomphaften Schluß kommt. Wir sehen, hier spricht die Novellistin, nicht die Überlieferung.

Dieselbe eigenartige Mischung von Volksgut und literarischen Kunstelementen im Märchen von „L'Oranger et l'Abeille“ . Wir hatten schon in den stofflichen Untersuchungen gefunden, daß der erste Teil dieser Erzählung eine modern ausgesponnene Liebesnovelle ist. Es ist sehr bezeichnend für das Schaffen der Aulnoy, daß im zweiten Teile diese individuellen schriftstellerischen Neigungen zurücktreten, eben weil hier die Häufung der „echten und schönen“ Motive ihnen hindernd entgegenwirkt. Unter diesen Umständen heben sich die eigenen Zutaten klar ab, und man ist mitunter geradezu versucht, Abstriche zu machen, so gilt das etwa von den Liebesklagen, die die Liebenden nach ihrer letzten verhängnisvollen Verwandlung — ohne Fortschritt der Handlung — austauschen. Immerhin wäre es zuviel gesagt, wollte man diesen novellistischen Zügen jeden Reiz absprechen. Sie sind zuweilen wirklich rührend schön, wie etwa der erste wortlose Verkehr der Liebenden und die doch so beredte Sprache ihrer Liebe; dabei ist der Umstand, daß sie zunächst einander nicht verstehen, wohl der Aulnoy zuzuschreiben und von ihr auch gut ausgenutzt, das Volksmärchen wäre darüber hinweggegangen. Im selben Sinne reizend ist auch der spätere Verkehr zwischen dem Oranger und der Abeille; als z. B. Prinzessin Linda vom Baume einige Blüten pflückt, da fühlt sie plötzlich den Stich der wachsamen und eifersüchtigen Biene, die sich schließlich so betrübt, daß sie weint „autant qu'une abeille est capable de pleurer; quelques fleurs de l'amoureux oranger en furent mouillées, & son déplaisir d'avoir chagriné sa princesse alla si loin que toutes ses feuilles jaunirent, plusieurs branches séchèrent, & il en pensa mourir“ (356). Rührend schön nannte ich oben solche Züge, ebensogut freilich könnte ich sie, an manchen Stellen wenigstens,

sentimental heißen, und das ist neben der leisen novellistischen Ausarbeitung an sich, die andre, neue literarische Seite, von der sich die Aulnoy hier zeigt. Daß sie wirklich mit einem gewissen Bewußtsein sentimental aufträgt, zeigt im übrigen auch der Contrast, in dem die mit zarten Farben gemalten Liebenden zum Menschenfresserpaar stehen, das mit einigen groben derben Strichen recht glücklich gezeichnet ist. Das tritt besonders in der Sprache zutage, die hier grob, geradezu, dort weich, galant, bilderreich ist (315, 344, 347 f., 350 aber 318, 320, 351, 353 f. etc.) Doch bleibt dieser sich der Lage so glücklich anpassende Stil im allgemeinen noch klar und einfach, ist nicht überladen und ausgeprägt sensibel, und gerade die Stellen, die sich auf die Wilden beziehen oder wo sie sprechen, zeigen ebenso wie die Verzauberungen recht volksmäßige Ausdrucksweise, wofür sogleich noch einige Beispiele zeugen werden.

Ist dieses Märchen sentimental gefärbt, so fesselt endlich das von „La Chatte Blanche" (III, 478) durch seine glückliche Stimmung von Scherz und Humor. Er umspielt besonders den Verkehr der Katze, der „miaularde majesté" mit ihrem Schützling „(qui) ne pensa plus qu'à miauler avec Chatte Blanche, c'est-à-dire, à lui tenir bonne et fidelle compagnie"; von dieser Gesellschaft heißt es dann lustig „souvent même la belle Chatte composait des vers & des chansonnettes d'un style si passionné qu'il semblait qu'elle avoit le coeur tendre ... mais son secrétaire qui étoit un vieux chat, écrivoit si mal qu'encore que ses ouvrages aient été conservés, il est impossible de les lire" (491). Als sich der Prinz dann eines Tages erstaunt darüber äußert „qu'elle étoit plus savante qu'il n'est permis à une chatte de l'être", erwidert sie ihm „Cesse tes questions, fils de roi ... qu'il te suffise que j'ai toujours pour toi patte de velours" (498 f.). Diese und andre Stellen (482, 484, 487, 489, 490, 507, 542) zeugen sicher von einem glücklichen Humor, wie ihn ähnlich schon die Märchen von „Rosette" und „La Bonne Petite Souris" hatten. Und doch wird der Leser hier im Märchen von „Chatte Blanche" einen Unterschied empfinden und zum ersten Male deutlicher spüren, daß die Aulnoy nicht nur für die vornehmen Kinder der Zeit, sondern auch für den verwöhnten Geschmack ihrer Eltern schreibt. Das ist nicht mehr die kindlich heitre Fröhlichkeit Rosettes und ihrer Brüder in Freud und Leid, nicht mehr die des groben Königs vom Tränenlande und der guten Königin und ihres kleinen Mäusleins, das sind die ersten Anzeichen jenes geistreichen Spiels des Witzes, worin sich die vornehmen Zirkel jener Zeit gefielen, kurz des „esprit des salons". In dieselbe Richtung paßt auch jener schon in „Finette Cendron" beobachtete Hang zu Luxus und Prachtentfaltung: die detaillierte Schilderung des Schlosses der Katze, der Möbel, Kostüme, Toiletten, Feste, Bälle und aller möglichen Vergnügungen sind nicht mehr Volksgut, sondern die Erinne-

rungen einer vornehmen Dame, die sich in ihren schönen Jahren an dem Pomp des glänzendsten aller Höfe berauscht hatte.

Lenken wir nun zum Schluß unsre Aufmerksamkeit auf die Sprache dieser drei Märchen, so finden wir auch hier wieder diese seltsame Mischung volkstümlicher Ursprünglichkeit und literarischer Kunstmittel. Von dem ersten Element werden schon einige oben zitierte Stellen aus „Finette Cendron" aber auch aus „Chatte Blanche" zeugen. Hier nur noch einige Beispiele: „ladessus prenant leurs quenouilles, elles la battirent comme plâtre (II, 491); „que ferons-nous, ma soeur, que ferons-nous" (494); „vous faites ici ma commère l'empressée" (496); „croîs, croîs, beau gland" (496); „je te hacherai menu comme chair à pâté (505). Das Menschenfresserpaar spricht nicht von chair fraîche, sondern mit der Sache entsprechenden Attributen von „charfrache, bien grassette, bien douillette". Dieselbe Derbheit in den oben angegebenen, auf sie bezüglichen Stellen. Die in einen Zwerg verwandelte Prinzessin narrt den nachsetzenden Riesen sogar mit einem sonderbaren Kauderwelsch von Altfranzösisch (348 f.). Wie schade, muß ich nun hinzufügen, daß die Aulnoy den Reiz dieser ursprünglichen Sprache oft zerstörte, indem sie, mit ihrer Kenntnis der Alten prunkend, Diana, Helena, Penelope, die Amazonen u. a. zitiert: „En cet équipage, elle traversoit les bois comme une seconde Diane (II, 320); „Je suis d'avis, madame, que vous vous armiez comme une amazone & qu'à l'exemple de Jason, lorsqu'il fut conquérir la Toison d'or" (II, 357); „Finette étoit trente fois plus belle que la belle Hélène (II, 513); „mais ma fille, ton ouvrage est semblable à celui de Pénélope, il n'avance point" (III, 535); mit Don Quichotte wird schließlich der Prinz in „Chatte Blanche" verglichen, als er sein Holzpferd besteigt (III, 489). Dazu kommen andre Anspielungen, die vielleicht den Zeitgenossen ganz lustig geklungen haben, so wenn für den liebeskranken Prinzen in „Finette Cendron" Ärzte bis in Paris und Montpellier gesucht werden (III, 510). Ja die Zeitgenossen selbst werden nicht verschont, indem vier Katzen der Chatte Blanche angeklagt werden, „d'avoir même conspiré contre sa personne avec Martafax & Lhermite, fameux rats de la contrée, & tenus pour tels par Lafontaine, auteur très-véritable (III, 498), und der normannische Stammescharakter bekommt sein Teil, wenn es beim Streit der Brüder um die schönste Leinwand heißt: „Les amis des princes ... disoient que c'étoit-là une franche chicane, où il entroit beaucoup d'adresse et de normanisme (III, 502). In gewissem Sinne sind schließlich auch wir, als Literaturbeflissene, der Aulnoy erkenntlich, wenn sie erzählt, im Schlosse der Chatte Blanche wären die Abenteuer von Peau d'Ane, Finette, l'Oranger, la Belle au bois dormant, Serpentin-Vert, Lutin bildlich dargestellt, und damit ihre Vertrautheit mit diesen Stoffen, vor allem denen Perraults als ihres Vorläufers, bekundet.

Unter diesen Umständen sind also den letzten drei Märchen nur mit einer gewissen Einschränkung die Vorzüge des Volkstümlichen oder besser einer schlichten Nacherzählung zuzusprechen, ohne daß man damit, wie sich gezeigt hat und im folgenden noch deutlicher werden wird, allen den angewandten Kunstmitteln jede vorteilhafte Wirkung aberkennen dürfte.

C. Kunstmärchen.

1. Allgemeines.

a) Literarische Einflüsse.

Ich habe nicht umsonst solange bei der Analyse dieser ersten sechs Märchen verweilt, einmal um zu zeigen, daß sie sich mit den Perraultschen an volkstümlichen Reizen wohl messen dürfen, dann aber, um die Ausgangspunkte für die folgenden Darlegungen zu gewinnen. Denn die neuen Elemente, die besonders die letzten drei Erzählungen boten, die Steigerung des Wunderbaren, die episodenhafte Ausschmückung, der Hang zum Luxus, die leisen Züge der Sentimentalität und des esprit des salons und die sich mehrenden sprachlichen Kunstmittel sind nichts andres als die ersten Anzeichen der Entwicklung zum Kunstmärchen, die die übrigen Märchen der Baronin Aulnoy nun mit aller Entschiedenheit gegangen sind. Ich sage „nun mit aller Entschiedenheit", denn, streng geurteilt, sind ja ihre Märchen — und trotz allem auch die Perraults — sämtlich Kunstdichtung, wie sie die übrigen Märchenschreiber jener Zeit von vornherein schufen. Diese Damen und Herren des Hofes hatten eben im Grunde keine Ahnung von dem Werte unverfälschter Wiedergabe der Überlieferung und schrieben ihre Märchen gleichsam im Flusse ihres sonstigen literarischen Schaffens und im Banne des Zeitgeschmacks. Es ist beinahe naturnotwendig, daß sie hierbei dem Schöpfer und Meister der modernen kurzen Erzählung folgten. Denn auserlesener Erzähler ist Lafontaine in allen seinen Werken, in seinen fables wie contes, und in den „Amours de Psyché et de Cupidon" gab er das erste Musterbeispiel des „conte en prose", das in Frankreich solange vernachlässigt war (Julleville V p. 581 ff.). Wenn man dazu bedenkt, daß diese letzte Erzählung nichts anderes ist, als die Überarbeitung eines verbreiteten Märchenstoffes, so erklärt sich um so mehr, welchen Einfluß sie auf die Märchenschriftsteller ausüben mußte, besonders aber auf die Baronin Aulnoy, die, wie wir wissen, für jenen Stoff eine besondre Vorliebe hatte. Lafontaine hat im Vorwort zur „Psyché" selbst die Richtlinien angegeben, die er für seine Neuschöpfung suchte, und die in solch theoretischer Form fast noch mehr wirken mußten als das Werk selbst. In seinem Suchen nach der dem neuartigen Stoff entsprechenden Form schreibt er: „Je ne savois quel caractère choisir: celui de l'histoire est trop simple; celui du roman

n'est pas encore assez orné; et celui du poème l'est plus qu'il ne faut. Mes personnages me demandoient quelque chose de galant; leurs aventures, étant pleines de merveilleux en beaucoup d'endroits me demandoient quelque chose d'héroïque et de relevé" (Oeuvres, éd. Régnier t. 8. p. 19 f.). Im Bestreben, diese verschiedenen Züge zu einem harmonischen Stile zu vereinen, hat er nun einen neuen Charakter geschaffen, über den er sich folgendermaßen ausläßt: „Mon principal but est toujours de plaire: pour en venir là, je considère le goût du siècle. Or, après plusieurs expériences, il m'a semblé que ce goût se porte au galant et à la plaisanterie: non que l'on méprise les passions, ... mais dans un conte comme celui-ci, qui est plein de merveilleux, à la vérité, mais d'un merveilleux accompagné de badineries, et propre à amuser des enfants, il a fallu badiner depuis le commencement jusqu'à la fin: il a fallu chercher du galant et de la plaisanterie (p. 20). Ebenso wichtig sind die folgenden Zeilen, in denen er mit dem Ausrufe „venons aux inventions" auf die Stellen zu sprechen kommt, wo er von seinem Vorbilde abweicht. Von ihm, von Apuleius, hatte er den „principal point", die „conduite de la fable", aber Stellen wie „l'aventure de la grotte, le vieillard et les deux bergères, le temple de Vénus et son origine, la description des enfers, et tout ce qui arrive à Psyché pendant le voyage qu'elle y fait et à son retour jusqu'à la conclusion de l'ouvrage" (p. 21), das alles sind, wie Lafontaine selbst betont, von ihm selbst geschaffene Episoden — „selon la liberté que je me donne". Mit derselben Freiheit hat er die unsichtbare Bedienung der Psyche bei Apuleius in Nymphen verwandelt, hat er Verse und „quelques autres enrichissements" (p. 24) eingefügt, alles in der oben betonten Absicht, mit seinem Werke zu gefallen: „j'ai tâché seulement de faire en sorte qu'il plût, et que même on y trouvât du solide aussi bien que de l'agréable" (p. 24). Ich habe nicht umsonst länger bei dieser Analyse verweilt, denn sie gibt im Grunde nichts andres als das Rezept, nach dem die Aulnoy und ihre Zeitgenossinnen ihre Märchen schrieben. Wie sehr gerade unsre Baronin schon rein stofflich von Lafontaine abhing, haben die Ausführungen des ersten Teiles gezeigt, wonach sie ihre Psychemärchen oft bis auf Einzelzüge genau aus den „Amours de Psyché" bereicherte. Formal aber entsprechen jene fremden Elemente, die wir oben in ihren Anfängen bei Perrault und ausführlicher in den ersten Märchen der Aulnoy feststellten, durchaus dem Universalziel Lafontaines „zu gefallen", die neue Gattung dem Geschmacke der Zeit entsprechend mit dem Spiel „du galant et de la plaisanterie" auszustatten. Und jene Ausschmückung mit Episoden, Versen etc., kurz jenes freie Schalten und Walten des Autors mit dem Stoffe, das Lafontaine für sein gutes Recht hält, sind endlich nichts andres als die novellistische Überdehnung, an die Grimm denkt, wenn

er speziell von den Märchen der Aulnoy sagt: „auch ist man geneigt, zumal wenn man sie nur einmal liest, die künstlerische Verflechtung der Begebenheiten, die Abrundung und die öfters mit Gewandtheit ausgeführte Überarbeitung zu einem kleinen Roman, als einen Vorzug gelten zu lassen.“ Das Vorbild des Kunstmärchens war also da und zwar — das ist wichtig — formal und stofflich und schon vor Perrault hatte die Aulnoy — das ist ebenso wichtig — hiernach ein Märchen geschaffen und in den Roman von Hypolite eingefügt. Inwieweit sie nun aber Erfolg hatte als Schülerin Lafontaines und der Mme de Lafayette — ich darf diese letztere hinzufügen im Hinblick auf jene romanhafte Abrundung und die Versuche psychologischer Vertiefung — ist eine andre Frage. Sie ist um so schwerer zu entscheiden, als unsre Schriftstellerin noch anderen, nicht immer gesunden Einflüssen unterlag. Das ist zunächst der der Sentimentalität, auf die nach von Waldberg so viele Romane der Zeit, ja hier und da selbst Lafontaines Werke gestimmt sind, sodaß es tatsächlich für ihre feste Stellung spricht, wenn sie auch in unsre Gattung eindringt, der nach dem Gesagten eine leichte und heitre Note zukommt. Direkt schädlich aber mußte für unser Märchen die Einwirkung des alten Schäfer- und heroisch-galanten Romans werden, unter deren Banne Schriftsteller und Geschmack des Publikums trotz alles Fortschritts noch standen. Schließlich ist noch ästhetisch sehr bedeutsam das Element des Wunderbaren, das zwar von Haus aus unsrer Gattung zukommt, aber schon bei der Aulnoy und noch mehr bei ihren Nachfolgerinnen eine Entwicklung durchmacht, die schließlich für das Schicksal der rein französischen Märchendichtung überhaupt ausschlaggebend wurde. Alles in allem konnte es jedenfalls der Baronin Aulnoy nach dem Vorgange Lafontaines nicht auf treue Wiedergabe des Stoffes ankommen, sondern auf ästhetische Verfeinerung, und zielte die Poesie nur auf sie ab, so würde man — fährt Grimm sehr richtig fort — „nicht begreifen, warum die Märchen von Perrault bei geringerem Reiz den Vorzug behalten haben“ (III, 313).

Dies Schicksal der Märchen erhält schließlich noch seinen bedeutenden Hintergrund, wenn man bedenkt, daß sie fast zur Hälfte nicht selbständig auftreten, sondern in „spanische Novellen“ eingereiht, indem sie so, wie ich schon oben betonte, gleichsam im Flusse des literarischen Schaffens entstanden. Nicht unwichtig ist es, daß Lafontaine auch für diese Rahmenerzählungen mit seinen „Amours de Psyché“ ein Vorbild gab. So hat die Aulnoy in die spanischen Novellen von „Don Gabriel Ponce de Léon“ und von „Don Fernand de Tolède“ die Märchen „Le Mouton“, „Finette Cendron“, „Fortunée“ bezw. „Le Nain Jaune“, „Serpentin Vert“ eingeflochten, in die Erzählung „Le Nouveau Gentilhomme Bourgeois“ die Märchen „La Chatte Blanche“, „Belle-

Belle, ou le Chevalier Fortunée", „Le Pigeon et la Colombe", „La Princesse Belle-Étoile et le Prince Chéri", „Le Prince Marcassin", „Le Dauphin". Die letzte Erzählung ist eine überaus lustige und gelungene Nachbildung von Molières gleichnamiger Komödie. Die beiden ersten Novellen gründen sich auf ein Verkleidungsmotiv, indem sich im „Ponce de Léon" die beiden Liebhaber als Pilger verkleidet zu ihren von einer strengen Jungfer in einsamem Landhause bewachten Auserwählten Zutritt verschaffen, während sie das im „Don Fernand de Tolède" als Söhne des marokkanischen Gesandten verkleidet erreichen. Die List gelingt im ersten Falle völlig und unter mitunter sehr lustigen Umständen und führt nach einer kurzen unfreiwilligen Trennung zur Vereinigung, während sie im zweiten sofort entdeckt wird und eine abenteuerliche Entführungsgeschichte nach sich zieht, die die Liebenden bis in den Harem des türkischen Großvesirs führt, aber schließlich nach verwegener Flucht vereint.

b) Literarische Methode der Aulnoy.

Die Natur der folgenden Kunstmärchen erspart es mir, an jedem einzelnen die literarische Methode der Baronin Aulnoy untersuchen zu müssen. Denn wie schon oben angedeutet, zerfallen auch sie zunächst in zwei größere Gruppen, jenachdem sie auf echter Grundlage oder überwiegend auf Erfindung beruhen. Aber auch innerhalb dieser beiden Gruppen lassen sich wieder bestimmte Märchen enger zusammenfassen, je nachdem sich die im Vorstehenden dargelegten literarischen Einflüsse fühlbar machen. Ich glaube hiernach fünf Genres unterscheiden zu dürfen, nämlich das sentimentale, galante, scherzhafte, schäferliche und „wunderbare", wovon die ersten drei jene erste, die letzten zwei die zweite Hauptgruppe ausmachen. Ich bin mir natürlich von vornherein bewußt, daß eine solche Gruppierung subjektiver Natur ist. Sie will daher auch keine absoluten Grenzlinien ziehen, sondern zunächst nur darauf hinweisen, daß jene Stimmungen als solche wirklich vorhanden sind. Im Einzelnen finden natürlich gewisse Abstufungen und Übergänge statt, die dem Ganzen den Charakter der Entwicklung wahren. Dasselbe wird durch gewisse andre Elemente bedingt, die hauptsächlich je nach dem Überwiegen des echten Stoffes oder der Erfindung mehr oder weniger hervortreten, obwohl sie als solche allen Märchen eigen sind. Dieser letztere Umstand veranlaßt mich, sie hier zunächst im Zusammenhange zu untersuchen, um mir bei der anschließenden Charakterisierung jener Genres unnötige Wiederholungen zu ersparen.

Wenn oben als Hauptmerkmal der Kunstmärchen ihre novellistische Abrundung gefunden wurde, so ist es nicht verwunder-

lich, daß ihr Hauptthema die Liebe ist. Nun will damit nicht gesagt sein, daß die Märchen ihrer überhaupt entbehren müßten. Auch in die Volksmärchen spielt sie hinein, und so, wie sie hier gern auftritt, zeigt sie sich zumeist auch noch in jenen ersten sechs Erzählungen der Aulnoy, nämlich als die selbstverständliche, im Grunde nebensächliche Liebe auf den ersten Blick des schönen Helden zur schönen Heldin und umgekehrt, eine Neigung, die im übrigen durch nichts weiter dokumentiert wird als durch die glückliche Vereinigung beider am Schluß. Aber schon Prinzessin Goldhaar steht zu ihrem ritterlichen Werber in einem andren Verhältnis, in das eine kleine Hofintrige hineinspielt, Oranger und Abeille zeigen sich namentlich im Anfang ihres Schicksals wie die Helden einer sentimentalen Liebesgeschichte, und für die befreite Joliette zaubert die „gute kleine Maus" wenigstens am Schlusse noch den schönsten aller Prinzen herbei. Abgesehen von der charakteristischen Auswahl der Stoffe überhaupt, sind diese novellistischen Ansätze natürlich in den Kunstmärchen zur vollen Blüte gelangt, und dank jener literarischen Einflüsse zeigt sich die Liebe nun in allen Spielarten, bald sentimental schwermütig oder galant pikant, bald scherzhaft tändelnd oder schäferlich langweilig. So ist denn auch eine pomphafte Hochzeit der beinahe typische Schluß aller Märchen, und nur „Mouton", „Adolphe" und „Nain jaune" machen eine tragische Ausnahme. Leider vermißt man den im Volksmärchen so beliebten persönlichen Märchenschluß, der sich oft gern humoristisch färbt. Es entspricht aber durchaus der Märchennatur, wenn im übrigen Verlauf der Erzähler nur selten persönlich, d. h. hier mit direkter Rede, hervortritt, also die objektive Darstellung gewahrt wird. Das geschieht auch dadurch, daß eigentliche Orts- und Zeitangaben fehlen und damit dem Märchen sein Vorrecht erhalten bleibt, überall und nirgends und zu allen Zeiten stattzufinden. Die Träger der Handlung sind natürlich Könige und Königinnen, Prinzen und Prinzessinnen. Freilich kennt auch sie das Volksmärchen, gleichsam als Ideale eines glückseligen Erdendaseins, aber die Aulnoy hat diese Typen individualisiert, zunächst wenigstens äußerlich. Ihre Herren und Damen sind „à la mode" gekleidete Pariser und Pariserinnen, wenn sie sich nicht den Vergnügungen ihrer Zeit entsprechend als Schäfer und Schäferinnen, in Ritter- oder Amazonenrüstung zeigen. Insofern freilich sind auch sie typische Figuren als ihre Charaktere im allgemeinen von vornherein feststehen; sie sind schlechtweg gut oder böse und damit zugleich schön oder häßlich und treten so ohne feinere Abstufung in jenes grob umrissene Kontrastverhältnis, wie es die Überlieferung des Volkes liebt. Wenn sich trotzdem Ansätze dazu zeigen, die Charaktere erst im Verlaufe der Handlung psychologisch zu entwickeln, so ist das wie vieles andre ein Einfluß der Romandichtung jener Zeit,

die ja eben begonnen hatte, sich in dieser Kunst zu üben. Es ist hierbei bezeichnend, daß wie schon K. O. Mayer richtig erkannte, das „weibliche Element" vorherrscht und männliche Eigenschaften wie Mut, Tapferkeit, Energie nur selten zur Geltung kommen (p. 378). Das entspricht auch durchaus dem leichten Charakter unsrer Gattung, der vor ernsteren Konflikten zurückschreckt und lieber spielend an der Oberfläche bleibt. Auf diese Weise ist das Ganze auf jenen Plauderton der vornehmen Zirkel gestimmt, in denen die Märchen „à tour de rôle" vorgetragen wurden, und der sich begnügte, wenn der liebende Held vor allem nur galant war. Auch hier zeigt sich also die Baronin Aulnoy als gelehrige Schülerin Lafontaines, der die Leidenschaften in den Roman und auf die Bühne verwiesen, für diese wunderbare Gattung aber „du galant et de la plaisanterie" gesucht hatte (Régnier 8 p. 20). In diesen Zusammenhang gehört auch die Beobachtung, die K. O. Mayer an den Feenmärchen macht, daß in ihnen der Anstand „um jeden Preis" gewahrt werde (p. 378). Ich möchte indessen diesen Zusatz „um jeden Preis" nicht im Sinne einer überempfindlichen Prüderie verstanden wissen, die vor dem echt Menschlichen zurückschreckt, und die zu dem bewegten Leben der Verfasserin auch garnicht recht passen würde. Jene Stelle in „Rosette", wonach die verdächtige Nässe des Meerwassers in der Prinzessin die Befürchtung auslöst „d'avoir fait pipi au dodo", zeugt gewiß von einer echt kindlichen Natürlichkeit, die die Dinge richtig auffaßt und beim rechten Namen nennt. Der grobe König vom Tränenlande holt die Königin sogar aus dem Bette und lädt sie, wie sie ist, auf die Schultern. (La Bonne Petite Souris.) In den vorliegenden Kunstmärchen entsprechen hier Züge, die einer gewissen Pikanterie nicht entbehren und mehr für die großen Kinder bestimmt sind. Der galante Percinet erscheint der Gracieuse im Schlafzimmer, ebendort überrascht Lutin die spröde Blondine vom galantesten aller Höfe mit einem Musiker, den er kurz entschlossen zum Fenster hinauswirft, des Dauphins Schützling erlistet sich die Hand der Prinzessin als verliebter Kanarienvogel und naht sich der im Zauberschlafe ruhenden als Prinz Alidor, und im „Nain jaune" zeigt sich die häßliche Fee dem widerspenstigen König unter den verführerischen Reizen einer Nymphe, deren wahre Natur er leider am Greifenfuße erkennt. Das alles wird zur Genüge dartun, daß die Märchen nicht mit einer übertriebenen Decenz, mit einer ausgesprochen moralischen Absicht geschrieben sind, die jedes künstlerische Interesse verdrängt hätte. Natürlich ist richtig, daß die Aulnoy im rechten Augenblicke Halt zu machen weiß und nie anstößig oder frivol wird, mit dem sicheren Instinkte, Lafontaines freie Contes und Scarrons Burleske, die bei Hofe längst in Ungnade gefallen waren, nicht fortsetzen zu dürfen.

Es ist selbstverständlich, daß das Milieu, in dem diese ga-

lanten Pariser und Pariserinnen leben, ebenso „à la mode“ ist wie sie selbst. Man hat vielleicht noch zu wenig beachtet, daß die Märchen von diesem Gesichtspunkte aus ein getreues Spiegelbild ihrer Zeit sind und hierin zugleich eines gewissen herben Beigeschmacks nicht entbehren. Denn wenn die Verfasserin Möbel und Kleider, herrliche Paläste mit glänzender Einrichtung, Bildergalerien, cabinets de curiosités und kunstvollen Parkanlagen oft in den malerischsten Farben schildert, wenn sich ihre Damen und Herren auf Promenaden und Jagden, am Fischfang, an Gesellschaftsspielen, Ballets, Concerts, Opéras, Collations ergötzen und alle schönen Künste pflegen, so lebt sich hier die Sehnsucht nach dem Glanze jener Tage aus, der vor dem bedrückten politischen Zustande des Frankreichs der 90er Jahre und den frömmelnd pädagogischen Neigungen des alternden Ludwig fast verblichen war. Dem Bilde, das Victor Cousin nach dem „Grand Cyrus“ des Fräulein Scudéry von der französischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts entworfen hat, ließen sich daher aus den Märchen der Baronin Aulnoy manch feine Züge beifügen, mehr noch freilich aus denen der de la Force, d'Auneuil, Preschac, l'Héritier, die in dieser Richtung eines eingehenderen Studiums wert sind.

Der Eindruck dieser Milieuschilderung und der Märchen überhaupt wird nun schließlich noch vertieft durch die meisterliche Sprache, der wir dieselbe glänzende Diktion zusprechen dürfen, die Körting den Memoiren und Romanen der Aulnoy nachrühmt (Körting I, 489). Sehr richtig erkennt auch hier wieder v. Waldberg den Meister, an dem sie sich bildete, wenn er besonders dem Märchen von „Adolf und der Prinzessin Glück“ einen „Farbenreichtum in den sprachlichen Ausdrucksmitteln“ zuschreibt, wie ihn vorher nur Lafontaine in seiner „Psyché“ aufwies; das gilt hier besonders von der vollendeten Naturschilderung (v. Waldberg 261 f.), die aber auch sonst wiederkehrt. Seltener freilich werden nun jene einfachen Töne der Überlieferung, die noch an den ersten Märchen erfreuten: die schlichte, oft derbe Ausdrucksweise, die Lautmalerei, die volksmäßigen Formeln,[1]), die charakteristische Namengebung[2]), Cumulatio, Tautologie u. a. (s. S. 69, 74 u. vorher). Jedenfalls ist das alles seltsam umkleidet von der Sprache der vornehmen Dame, der die Histoire littéraire des femmes françaises (II p. 166 f.) einen „caractère affable et prévénant“ nachrühmt, und die dann weiter von ihr sagt: „sa conversation étoit charmante; tout le monde recherchoit avec empressement sa société pour jouir de

[1]) Vgl. Les Formules dans les Contes par René Basset (Revue des traditions pop. 17 (1902) p. 233ff.).

[2]) Volkstümlich: Oiseau Bleu, Biche au Bois, Longue-Epine, Belle-Belle (u. die Namen der sieben Helfer, s. S. 24) etc., daneben aber: Léandre, Livorette, Ismène, Zélonide, Marthésie, Constancio, Constancia, Trasimène etc.

son entretien; rien n'échappoit à sa pénétration; et elle répondoit avec la plus grande précision sur quelque matière qu'elle fut interrogée. Elle avoit l'art de rendre intéressante la conversation la plus stérile, par ses réparties ingénieuses, et les remarques historiques qu'elle savoit placer à propos." Diese Sprache versteht denn auch schwermütig zu klagen, galant zu tändeln, heiter zu scherzen, farbenprächtig alle Situationen zu schildern und sich mit zarten, fast preciösen Bildern und ebensolchen Versen zu schmücken, aber ebenso geistreich zu witzeln und, was man heute oft gern missen möchte, mit gelehrt antiken Vergleichen und zeitgenössischen Anspielungen zu verbrämen, kurz, es ist die Sprache der Salons in allen ihren Schattierungen. So erwecken auch hier wieder die Märchen jenes literar- und zugleich kulturhistorische Interesse, das E. Montégut treffend bezeichnet, wenn er sagt: „La valeur réelle des contes de Mme d'Aulnoy consiste dans ce tableau allégorique du monde et de la société. Ces contes sont une mascarade féerique, dont les personnages ont le ton et le tour d'esprit et de langage des grands seigneurs et des belles dames d'autrefois (p. 670 Anm. 1).

Nach dem Gesagten kann es nun nicht mehr schwer fallen, die Frage nach der Moral der Aulnoyschen Märchen zu entscheiden. Es ist m. E. nicht richtig, wenn man meint, sie wollten von vornherein moralisch sein. Das ist eine Auffassung, zu der wohl vor allem die angehängten Moralités in Versen verleiteten, die schon Perrault brachte. Hier freilich wird dem Geschmacke der Zeit entsprechend, die ja auch sonst noch nicht den Grundsatz „l'art pour l'art" gefunden hatte, mit Gewalt aus der vorangegangenen Handlung eine Lehre formuliert, auch Lafontaine hat sich bei seinen Fabeln das nicht erspart. Beide Gattungen mußten eben noch durch die Möglichkeit einer moralischen Nutzanwendung ihrer Zeit ihre Berechtigung erweisen. Es ist aber wohl klar, daß sich ein solches Fazit schließlich aus jener Begebenheit ziehen läßt, vor allem natürlich aus dem Märchen, dessen unverbildetes Gerechtigkeitsgefühl das Böse zum Untergange führt, dem Guten zum Siege verhilft. In diesem Sinne also wirken unsre Märchen wohl moralisch, in ihrem Verlaufe selbst aber verfällt die Aulnoy im allgemeinen wenigstens nicht in den Fehler ihrer Zeitgenossinnen und Nachfolger, Moral zu predigen, indem ihr künstlerisches Empfinden dem rein Menschlichen immer noch die Oberhand läßt. Schon oben sahen wir ja, daß die Verfasserin, ohne zwar je anstößig oder frivol zu werden, hier den Ton naiver Kindlichkeit, dort den einer gewissen galanten Pikanterie wohl zu treffen weiß. Aber auch sonst sind ihre Personen, in den guten Märchen wenigstens, keine unbedingten Tugendbolde, die irgendwelche moralischen Ideen starr verkörpern. Sie bleiben Fleisch und Blut mit unmittelbarem, instinktmäßigem Empfinden. Prinzessin Goldhaar unterdrückt nicht

die verbotene Liebe zu ihrem ritterlichen Werber und reicht ihm ohne weitere Trauer über den toten König ihre Hand, Rosette besteht eigensinnig auf dem Verlangen, den Pfauenkönig zu bekommen, und achtet nicht der verzweifelnden Brüder, Printanière geht schließlich gar aller Etikette zum Hohn mit ihrem Werber durch, zaudert aber nicht, als sie seine ganze Erbärmlichkeit endlich erkennt, ihm im gerechten Zorn den Dolch ins Auge zu stoßen. Das alles ist ebenso menschlich und natürlich, wie wenn im übrigen Mitleid und Erfolg mit den Unterdrückten sind (Bonne Petite Souris, Oiseau Bleu, Biche au Bois), Beharrlichkeit, Geschick und Schlauheit zum Siege führt (Finette Cendron, Oranger et Abeille), Freundschaft und Dankbarkeit verherrlicht (Belle aux Cheveux d'Or, Chatte Blanche), Neugier bestraft wird (Serpentin Vert) und der hartnäckige Bösewicht untergeht (Bonne Petite Souris, Belle-Belle, Printanière). So scheint trotz allem auch in den Märchen der Aulnoy noch die Moral ihrer Grundlage, des Volksmärchens, durch, die man schon an Perraults Werk schätzte,[1]) und die gar keine eigentliche Moral ist, sondern das Leben in seiner vielfältigen Gestaltung, wie das P. Hermant in seiner einschlägigen Studie treffend auseinandersetzt. (P. Hermant, Quelques notes sur la morale des contes. Revue des trad. pop. 18e Année. Tome XVIII No. 4 Avril 1903). — Wenn sich trotzdem in den Märchen hier und da Ansätze zu wirklichem Moralisieren zeigen, so nehmen sie sich seltsam genug neben jenem tatsächlich vorhandnen Freimut und jener natürlichen Moral des Lebens aus, sodaß man sie fast als unfreiwillige Zutaten betrachten muß, als eine Art prosaische Moralités in den Märchen, wie sie dann in meist herzlich mäßigen Versen an die Märchen gehängt wurden. In diesem Sinne scheint mir denn auch die Vf. jenen Zusatz „qu'il y faut un peu de morale" fast wie beiläufig einer Unterhaltung über die Feenmärchen einzuflechten (Cab. d. fées II, 483). Das Hauptziel der Aulnoy blieb eben doch das Lafontaines „zu gefallen", und in der Widmung ihrer Märchen wünscht sie sich auch nichts als „assez d'Esprit pour amuser agréablement (Son) Altesse Royale" (Aulnoy, Contes des Fées, Paris 1698 am Ende der nicht paginierten Widmung). Ich kann daher das gelegentliche Moralisieren nicht anders auffassen als ein Zugeständnis an den Geschmack der Zeit im besondern des Hofes, der in den Märchen Unterhaltungs- und Erziehungslektüre sah, welchem Umstande die Aulnoy also hier mit demselben sicheren Instinkte gerecht wird, wie wenn sie sonst ihre Märchen abwechselnd auf die modische Note der Empfindsamkeit, plaisanterie oder galanterie stimmte. Zum Glück ist in den guten Märchen eben der echten Grundlage wegen diese lehrhafte Ten-

[1]) Des Fées et de leur Littérature en France, par E. Montégut (Revue des d. m. 1862 (32) p. 660 f.).

denz recht selten und vermag dort nichts an jenem rein menschlichen und künstlerischen Interesse zu zerstören; sie wird erst auffälliger in den Erfindungen. Hier freilich hindert die Vf. nichts mehr, die Moral oft faustdick aufzutragen oder mehr oder weniger tiefsinnig zu philosophieren. So gern wir ihr diese Leistungen geschenkt hätten, ihre Zeitgenossen werden sie als Beiträge zur Erziehung der vornehmen Kinderwelt wohl zu schätzen gewußt haben. Mehr noch freilich möchte ich den pädagogischen Wert unsrer Märchen in einer anderen ihrer Zeit entsprechenderen Richtung suchen, an die man wohl auch hauptsächlich gedacht hat, wenn man von ihrer moralischen Tendenz sprach. Diese alamodisch gekleideten Prinzen und Prinzessinnen, die ebenso alamodisch untereinander verkehren in einem der Zeit entsprechenden Milieu, die galant zu plaudern, geistreich zu witzeln verstehen und alle, auch mitunter fragliche Situationen mit Etikette beherrschen, sie sind die Muster des guten Tones und der weltmännischen Gewandtheit in allen Lebenslagen der vornehmen Gesellschaft und der führenden Personen. In diesem Sinne möchte ich daher das Lob auffassen, das die Herausgeber des Cabinet des Fées den Feenmärchen zollen, wenn sie von ihnen als eines „catéchisme moral de la bonne éducation" (Cab. 37, 40), als einer „école des rois" (37, 42) sprechen. Diese Eigenschaft hat ihnen mehr als alles andre, mehr als jener Anstand „um jeden Preis" die begeisterte Aufnahme bei den Zeitgenossen bereitet.[1])

Als letzte und wichtigste Frage, die die Gesamtheit unsrer Märchen betrifft, bleibt nun schließlich die des Wunderbaren, dieses ureigentlichsten Elements des Märchens, das Wirkliches und Unmögliches im heitren Spiel der Phantasie durcheinander webt. Sie ist für mich von größter Bedeutung, da sie tatsächlich die Schicksalsfrage unsrer Gattung ist, in deren Beurteilung man um so vorsichtiger sein muß, als sie m. E. allzu leicht zur reinen Gefühlssache wird. Man verbindet mit dem französischen Feenmärchen gern schlechthin den Begriff eines Übermaßes an Wunderbarem. Ja, Benz hat diesen Vorwurf in gewissem Sinne schon Perrault gemacht (Benz, 16 f.), indem es mir dabei scheint, als wolle er das sparsame Wunderbare als Eigentümlichkeit des deutschen Märchens dem theatralisch reichen Feengeschehen des französischen[2]) gegenüberstellen. Nun ist es wohl richtig, daß gerade im Deutschen sich Märchen finden, die auf das eigent-

---

[1]) Bezüglich der wechselnden Beurteilung, die der erzieherische Wert der Märchen und die Märchen selbst im Laufe der Zeit erfahren haben vgl. Gordon de Percel, L'usage des Romans, t. I p. 274 ff., II p. 280 f.; Histoire littéraire des femmes fr. II p. 257, 277; La Harpe, Lycée, t. 7 p. 229 ff. (bes. p. 235); Walkenaer p. 37 ff.

[2]) Die Machwerke der Zeitgenossinnen der Aulnoy sind hier natürlich ausgeschlossen und werden von Benz (18 f.) mit Recht als Geschmacklosigkeiten verurteilt.

liche Wunder fast völlig verzichten und sich mit einer Art wunderlicher Seltsamkeit und Selbstverständlichkeit der Ereignisse begnügen, aber sie finden sich auch anderswo. Gerade die Aulnoy hat hierfür ein ausgezeichnetes Beispiel in der Erzählung von der Prinzessin Goldhaar gegeben, in der nicht einmal eine Fee auftritt. Ebenso oft aber finden sich allerorten — auch im Deutschen — Märchen, die dem erstaunten Auge eine Wunderwelt ohne Grenzen erschließen, ohne daß sie darum minder echt wären als jene erste Art.[1]) Das zeigt die Aulnoy etwa in ihrer Geschichte von „Chatte Blanche", die man als eine ihrer wunderreichsten überhaupt bezeichnet hat. Ich meine also, man solle sich hüten, das Wunderbare etwa national abmessen zu wollen, mag es immerhin im Laufe der Zeit wie die Märchen selbst eine gewisse nationale Färbung annehmen. Denn von wie wenig Stoffen wissen wir bisher, woher und wann sie in den Märchenschatz eines Volkes drangen und wie lange sie Zeit hatten, sich ihm anzupassen. — Eine andre Frage ist es freilich, die als solche im Einzelfalle, handele es sich nun um ein deutsches, französisches oder andres Märchen, immer zu entscheiden ist, wie sich das Wunder ästhetisch zum übrigen Geschehen des Märchens stellt. Betrachtet man die Feenmärchen der Aulnoy von diesem Standpunkte, so zeigt sich, daß in ihnen dem Wunderbaren nicht ein gleichbleibendes „französisches" Übermaß zukommt, sondern daß es mehr als alles andre eine folgenschwere Entwicklung durchmacht, die auch hier wieder, wie so oft,, das Schicksal der ganzen Gattung wiederspiegelt. Wir haben in „La Belle aux Cheveux d'Or" und „Rosette", mit gewisser Einschränkung auch in „Le Mouton" und „La Bonne Petite Souris" Märchen, die fast frei von Feen und Wundern sind und sich in jener wunderlichen Seltsamkeit gefallen, wir haben dann aber auch Märchen, die bei an sich reicherem Wundergehalt die Freude der Aulnoy am Wunderbaren auch noch daran zeigen, daß sie, ohne direkt neue Wunder zu ersinnen, seine Wirkung poetisch belebte und erhöhte, ganz ähnlich wie das nachgewiesenermaßen die Brüder Grimm taten (Hamann, 122). Daß natürlich dies gesteigerte überirdische Eingreifen und besonders das Feenwalten hier und noch mehr in den gleich zu berührenden Erfindungen eine gewisse verstandesmäßige Motivierung des Märchens bedeutet,[2]) wodurch der Zauber des Unbewußten im Märchen, des

[1]) Wenn z. B. Benz an Perraults „Cendrillon" bemängelt, daß aus einem Kürbis eine Kutsche hervorgezaubert wird, so kehrt das ganz ähnlich im deutschen Märchen von den „drei Federn" wieder. (Grimm Nr. 63, 309.)

[1]) Man hat daher nicht mit Unrecht die französischen Feen als „Cartésiennes" (Delaporte p. 81) bezeichnet, die in diesem Sinne der Modephilosophie der Zeit mit der „raison" als oberstem Schlagwort ebensosehr entsprachen, als sie der kirchlichen Orthodoxie zuwider waren (v. Waldberg, 289 ff.).

gleichsam selbstverständlichen Wunders gestört wird, läßt sich, rein ästhetisch geurteilt, nicht leugnen. Aber das bleibt doch auch immer ein subjektives Urteil, das an dem wirklichen Vorhandensein dieses Wunderbaren im Märchen — sei es nun ein deutsches, französisches oder andres — nichts ändern kann, wie es ebensowenig übersehen darf, daß gerade hier die Aulnoy oft eine Lebendigkeit der Anschauung und einen Farbenreichtum der Sprache entwickelt, die nicht den geringsten Reiz ihres oben geschilderten Stiles ausmachen. Fesselt sie also hier, genau so wie die Märchen andrer Zeiten und Völker, durch herbe Sparsamkeit, dort durch plastische Fülle, so tat sie schließlich anderswo den verfänglichen Schritt, der die Fülle zum Übermaß macht und damit das Wunder zur Regel, zum Prinzip erhebt. So sehr nun auch das Wunderbare solcher Schöpfungen — wie ja des Märchens überhaupt — als solches[1]) von einem gewissen Interesse sein mag, vom rein künstlerischen Standpunkte aus wird man in ihnen mit Recht die bedauerlichen Vorläufer jener „Feen"märchen verurteilen, die der ganzen Gattung schließlich den Namen gaben, in denen alles Menschliche ertötet und der Mensch nichts als Puppe ist in der Hand sich bekämpfender Feen. Glücklicherweise zeigen bei der Aulnoy nur die Erfindungen diesen Überschwang der Phantasie, während sonst die gute Grundlage wie so oft auch bei anderer Gelegenheit ihrem schädlichen Einflusse entgegengearbeitet hat.

Die vorstehenden Ausführungen versuchten, die Mittel zu zeigen, deren sich die Baronin Aulnoy bei der Stilisierung ihrer Märchen bediente. Die folgende Gruppierung wird es noch deutlicher machen, als das bisher geschah, daß sie hierbei nicht immer in gleicher Weise verfuhr. Denn es handelte sich offenbar bei der Abfassung in jedem einzelnen Falle um eine Art Ausgleich zwischen zwei einander entgegenstrebenden Richtungen, zwischen der Macht der Überlieferung und dem Streben, sie ästhetisch zu verfeinern. Das mußte dem ganzen Werke notwendig den Stempel der Entwicklung aufdrücken. Es entstanden auf diese Weise jene ersten schlichten Nacherzählungen, aber auch, wie wir

[1]) Von diesem Standpunkt aus hat Delaporte in seinem ausgezeichneten Werke (p. 76 ff.) auch unsre Feenmärchen einer eingehenden Untersuchung unterzogen, indem er ihre Feen, Riesen, Menschenfresser, Zwerge etc. mit ihren Wundern und Wunderrequisiten denen andrer Völker gegenüberstellt; wenn er dabei als Hauptmerkmal der französischen Feen ihre „Menschlichkeit" erkennt, so berührt er sich hier mit der Auffassung von E. Montégut, die dieser in seinem oben S. 83 zitierten Aufsatze darlegt. Vgl. auch Dunlop-Liebrecht 53, 90, 140, 405. Grande Encyclopédie t. 12 p. 777; Hommes et Dieux, Etudes d'Histoire et de Littérature, par Paul de Saint Victor, Paris 1867[2] p. 473 ff.; Benz 18 ff. Das Werk des Abbé de Villars, Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes Paris 1671 hat die Baronin Aulnoy in der vorliegenden Frage des Wunderbaren kaum wesentlich beeinflußt.

sogleich erkennen werden, echte Kunstmärchen, die jene widerstrebenden Elemente zu einem zarten, oft wirklich harmonischen Stile vereinen, leider aber auch Machwerke, in denen die Stimme der Überlieferung fast ganz übertönt wird von der Sprache einer selbstgefälligen Schriftstellerin, die, eben weil sie den guten Grund verließ, nur selten noch den Weg zum Herzen des Lesers findet. Im Grunde zieht sich natürlich diese Doppelseitigkeit durch alle Märchen hindurch, nur daß sich das Verhältnis, wie angedeutet, zum Guten oder Schlechten verschiebt. Wie sich die Baronin Aulnoy dieser Doppelnatur ihrer Märchen wohl bewußt war, zeigt die folgende Stelle aus ihrer Rahmennovelle von „Ponce de Léon"; ich führe sie gleichzeitig, trotz ihrer Länge, als eine abschließende Ergänzung zu jenem Programme Lafontaines für die Feenmärchen (S. 75 ff.) auf, die beweist, wie fein die Schülerin ihren Meister verstanden hatte: „Ce caractère si naïf & si enfantin qu'ont les romances, ne plaît pas également à tout le monde; beaucoup de bons esprits les regardent comme des ouvrages qui conviennent mieux à des nourrices & à des gouvernantes qu'à des gens délicats. Je ne laisse pas d'être persuadée qu'il y a de l'art dans cette sorte de simplicité, & j'ai connu des personnes de fort bon goût, qui en faisoient quelquefois leur amusement favori. Je n'en suis pas surpris, madame, répliqua le comte, l'esprit se plaît dans la variété. Qui ne voudroit lire ni entendre réciter que des contes, se rendroit ridicule; qui les proposeroit même comme des choses fort graves, manqueroit de jugement; & qui voudroit toujours les écrire ou les lire d'un style enflé et pompeux, leur ôteroit trop du caractère qui leur est propre; mais je suis persuadé qu'après une occupation sérieuse, l'on peut badiner avec. Il me semble, ajouta Melanie, qui n'avait pas encore parlé, qu'il ne faut les rendre ni empoulés ni rampans, qu'ils doivent tenir un milieu qui soit plus enjoué que sérieux, qu'ils doivent tenir un milieu qui soit plus enjoué que sérieux, bagatelle où l'auditeur a seul le droit de mettre le prix" **(Cab. II, 483).**

2. Sentimentale Märchen.

Schon Wilhelm Grimm hatte in den Märchen der Aulnoy „französische Sentimentalität" gefunden, und von Waldberg ist meines Wissens der erste gewesen, der diese Stimmung in ihrem Zusammenhang mit dem empfindsamen Romane des 17. Jahrhunderts näher untersucht hat. Es zeugt tatsächlich von der festen Stellung, die sie in der Literatur der Zeit gehabt haben muß, wenn sie selbst in unsre Feenmärchen Eingang fand, deren leichtem Plauderton ja vielmehr Lafontaines plaisanterie und galanterie entsprach. Ist doch sogar er selbst, der große Verkünder dieser Theorie, die er in so herzhaftes Leben umzusetzen wußte, in seinen Werken, etwa im „Songe de Vaux", in der „Psyché"

und der „Courtisane amoureuse" (v. Waldberg 33 ff.) nicht frei von Sentimentalität, wenn er auch, eingedenk seines Universalziels, „zu gefallen", immer im rechten Augenblicke Halt zu machen und zu verhindern weiß, „daß die Seelen seiner Geschöpfe völlig von Empfindung ergriffen werden oder ganz in ihr aufgehen" (v. Waldberg, 44). So beweist gleich ihm die Aulnoy ihren feinen Instinkt für den Geschmack des Publikums, wenn sie ihre Märchenfiguren ebenso „wie sie à la mode gekleidet erscheinen" nun gelegentlich auch „in ihrem Fühlen und Denken auf die modische Note der Empfindsamkeit" stimmt (v. Waldberg, 282 ff.). Daß dabei die Schülerin dem Meister gleich sich im allgemeinen weise Zurückhaltung auferlegte, zeugt von ihrem feinen künstlerischen Empfinden für die Eigenart ihrer duftigen Märchengebilde, die die sentimentalischen Gewaltmittel ihres Romans „Hypolite" nicht vertragen hätten (v. Waldberg 259). Es ist ein glücklicher Zufall, daß gerade jenes Märchen vom **„Prinzen Adolf und der Prinzessin Glück"** dem geschilderten Einfluß unterlegen ist, und ich es daher entsprechend seiner literarhistorischen Bedeutung als erstes Muster der ganzen Gattung überhaupt hier an erster Stelle untersuchen kann.

Wenn man nach den inneren Ursachen forscht, die die Aulnoy veranlaßt haben, gewisse Märchen sentimental zu färben, so wird man sie gewiß nicht mit Unrecht in ihren Stoffen an sich suchen. Sie müssen für eine solche Stimmung besonders empfänglich, wenn man so sagen darf, tragisch belastet sein. Das gilt denn auch von allen Märchen dieser Gruppe. Das erste rührt mit seiner Sehnsucht nach dem Glück gleichsam an eine oder die Schicksalsfrage der Menschheit, die das Volk sich in seinen Geschichten in so mannigfacher Gestalt gestellt und beantwortet hat; fast immer aber klingt der leise Unterton der menschlichen Ohnmacht hindurch, besonders in unsrem Märchen, wo Zeit und Tod, als höchste Daseinsmächte, dem menschlichen Streben ein Ziel setzen. Die Aulnoy hat es meisterhaft verstanden, diese Wahrheit leise vorzubereiten und über einen spannenden Höhepunkt hinweg einem tragischen Ende zuzuführen, und sie mußte dabei wohl etwas wie einen inneren Zwang spüren, diesen fast dramatischen Stoff mit leisen Zügen der Sentimentalität zu durchweben. Mit der glühenden Schilderung Zephirs von der Insel des Glücks, die im Prinzen die unbändige Sehnsucht entfesselt, sie zu betreten, ahnt der Leser schon des Helden Verhängnis. Denn nicht umsonst warnt ja der zarte Windgott vor jenen Gefilden, die kein Mensch je sah noch sehen dürfe, und die noch immer jedem, der ihnen zustrebte, zum Verderben wurden. Aber das Unmögliche wird durchs Märchenwunder wahr, Prinz Adolf lebt mit der Prinzessin Félicité in glückseliger Vergessenheit vereint. Da fällt wie zufällig jene Frage, wie lange er weile, die — der Leser ahnt es sofort — zur Schicksalsfrage wird. Ein harmloses Raten,

8 Tage, 1 Monat und ein entsetzliches Erkennen, daß 300 Jahre vergingen. Faustischer Tatendrang erwacht im Prinzen: „je sçai & je sens tout ce que je vous dois: mais enfin si j'étois mort à présent, j'aurois peut-être fait de si grandes actions qu'elles auroient éternisé ma mémoire: Je vois avec honte ma vertu sans occupation & mon nom sans éclat ...", ein harter Seelenkampf folgt „qui le rendit bientôt méconnaissable; lui qui avoit pris des siècles pour des mois, prenoit alors des mois pour des siècles" (p. 243) und endlich ein bedingungsschwerer Abschied, der das sichere Unheil ahnen läßt: „cependant son destin fut le plus fort, & enfin il dit adieu à celle qu'il avoit adorée, & de laquelle il étoit encore si tendrement aimé." Er verspricht wiederzukehren, wenn er sich durch Taten ihrer würdig gemacht hat, „mais la Princesse ... avoit de tristes pressentimens qui lui annonçoient qu'elle alloit perdre pour toujours un objet qui lui étoit si cher" (p. 244). Und wirklich wird ihm denn sein eigener Herzensdrang zu helfender Tat zum Verhängnis, er setzt den Fuß trotz des Verbotes zu Boden, und sie hat ihn, die Erde, der er schon längst gehörte, und die Zeit, die ihn schon lange suchte. Einen Toten trägt der weinende Zephir, dem die Tränen so seltsam stehen, zur Glücksinsel zurück in die Arme ihrer Beherrscherin, die seitdem nicht anders erscheint als „précédée de quelques inquiétudes, accompagnée de chagrins ou suivie de déplaisirs" (p. 248). — Die Wirkung dieses Märchens wird erhöht durch das weise Maßhalten, das es in allen seinen Teilen beobachtet. Eine leicht flüssige Sprache, die schon v. Waldberg an Lafontaines Eleganz und Farbenreichtum erinnerte, paßt sich meisterlich jeder Lage an[1]) und hält sich frei von allen jenen störenden Zusätzen zeitgenössischer Anspielung, gelehrter Vergleiche, moralischer Reflexion, das Wunderbare überschreitet in nichts den schlichten echten Märchenstil, und über das Ganze breitet sich ein zarter Hauch von Sentimentalität, die, weil nie aufdringlich, noch immer echte Herzenstöne findet. So stehe ich nicht an, diese Erzählung als eins der besten Kunstmärchen der Aulnoy zu bezeichnen, in dem sich eine echt märchenhafte Überlieferung mit den auserlesensten Kunstmitteln zu wahrhaft harmonischer Wirkung vereint. Diese Bedeutung des Märchens wird schließlich, um das hier zu wiederholen, noch dadurch erhöht, daß es das erste Muster unsrer Gattung ist, dessen Kunstform sich die Baronin Aulnoy selbständig nach dem Vorbilde Lafontaines schuf, sodaß es für sie nur noch der gleichsam nur stofflichen Anregung Perraults bedurfte, auf diesem Gebiete eine lebhaftere und erfolgreiche Tätigkeit zu entwickeln.

---

[1]) Man vgl. besonders den meisterlich zur Darstellung gebrachten Gegensatz zwischen der rauhen nordischen Landschaft und den lachenden farbensprühenden Gefilden der Glücksinsel (v. Waldberg 261).

Das folgende Märchen **„Le Mouton“** (II, 431) schließt sich in seiner Auffassung in vieler Hinsicht eng an das erste an. Es hat vor allem eine ähnlich zurückhaltende sentimentale Stimmung, der ein gleich tragischer Stoff die nötige Voraussetzung ist. Diese rührende Tragik bereitet sich schon im Anfang leise vor in dem eigenen Verhältnis zwischen dem König und seiner jüngsten Tochter: Da denkt die kleine Prinzessin in ihrer Kindlichkeit garnicht an den Vater und kleidet sich weiß, weil ihr das am besten steht, weiß aber gleich darauf den verärgerten Vater so rührend zu beruhigen, indem sie meint, sie wolle ihm doch gefallen; dann der wunderliche Traum, den gerade sie haben muß, und den sie in all ihrer Naivität erzählt, und unter dessen Banne der erzürnte Vater gleichsam willenlos sein Liebstes dem Verderben bestimmt. Im gleichen Sinne tragisch wirkt dann schließlich der Herzenskonflikt des Hauptmanns und der edle Wettstreit der Tiere, die sich eins nach dem andren freiwillig opfern und dazu wieder so rührend — zum Teil nutzlos, weil der Mohrin Zunge zu schwarz und die des Äffchens zu klein war. Ganz ähnlich folgt nun wie in jenem ersten Märchen eine kurze Spanne des Glücks, deren tragisches Ende aber die Aulnoy mit dem ersten Besuche der Prinzessin in der Heimat gleich meisterlich vorbereitet. Dieses Ende selbst entwickelt mit so feiner Empfindung — nicht übertriebener Empfindsamkeit — die wachsenden Zweifel des königlichen Widders und stellt seinen Tod so wirkungsvoll dem verzweifelten Zusammenbruch der Geliebten gegenüber, daß das Märchen mit gleichsam dramatischer Wucht schließt, die durch die sprachliche Schönheit noch erhöht wird: „Mais pendant qu'elle s'oublioit auprès du roi & de ses soeurs, l'amoureux mouton voyoit passer l'heure du retour de la princesse, & son inquiétude devenoit si extrême qu'il n'en étoit plus le maître ... & voyant que la nuit approchoit ... il courut à la ville. Quand il fut au palais du roi, il demanda Merveilleuse ... on lui refusa durement de la voir; il poussa des plaintes & fit des regrets capables d'émouvoir tout autre que les suisses qui gardaient la porte du palais. Enfin pénétré de douleur, il se jeta par terre & y rendit la vie.“ Die Prinzessin verläßt den Palast „à la clarté de mille & mille flambeaux ... mais quel spectacle pour elle, de trouver ... son cher mouton étendu sur le pavé qui ne respiroit plus! Elle se précipita du chariot, elle courut vers lui, elle pleura, elle gémit, elle connut que son peu d'inexactitude avoit causé la mort du mouton royal“ (II, 457 f.). Diese Textprobe wird zeigen, daß sich die S p r a c h e mit der des Märchens vom Prinzen Adolf wohl messen kann. Wie dort ist sie freilich nicht mehr so volkstümlich ursprünglich, sondern zarter und geschmeidiger, aber doch klar und sparsam mit gesuchten Bildern und gelehrten Vergleichen. Störend wirkt nur die hier zuweilen etwas reichere Verbrämung mit zeitgenössischen Elementen und

Anspielungen. Sie finden sich besonders in der Schilderung des Reiches des Königs Widder und beziehen sich auf Getränke, Speisen, Spiele etc. (p. 440 ff.). Im übrigen aber zeichnet sich unser Märchen genau wie das erste durch Maßhaltung aus, wie in der sentimentalen Färbung so auch im Wunderbaren; in beiden Stücken tritt ja nicht einmal eine Fee auf, die in das Handeln der eigentlichen Helden eingriffe, abgesehen von der Lebensgeschichte des Mouton, die nicht zur Fabel selbst gehört. Zugleich machen beide Märchen nun deutlicher, was ich oben von der moralischen Wirkung der Märchen im allgemeinen sagte; denn ohne jede moralische Reflexion sind ihre Helden mit ihren seelischen Konflikten wohl geeignet, gerade den Führenden der Gesellschaft die echte Lehre des Lebens zu bieten. Sie zeigen in diesem Sinne auch stärker jenes Streben, die Charaktere psychologisch zu entwickeln, das ihnen, weil von Haus aus dem Märchen fremd, eine mehr novellistische Wirkung verleiht.

Das folgende Märchen **„La Princesse Belle-Étoile et le Prince Chéri"** (IV, 191) weicht insofern von den beiden vorangehenden ab, als in ihm das rein Märchenhafte äußerst stark hervortritt. Es ähnelt ihnen aber durchaus darin, daß die Aulnoy das Sentimentalische mit der gleich weisen Zurückhaltung aufträgt. Die Unterlage hierfür bietet die Geschichte der vermeintlichen Geschwister, die sie ihrem Roman „Hypolite" nachbildete, ein novellistischer Zusatz, der schon an sich, verglichen mit dem rein märchenhaften Geschehen der italienischen Vorlage, für das Schaffen der Vf. sehr charakteristisch ist (s. S. 28). Daß sich auch dies rührende Schicksal leicht auf eine empfindsame Note stimmte, ist erklärlich. Diese Stimmung setzt ein mit den ersten Anzeichen jener Neigung, die die Liebenden selbst, Belle-Etoile und Chéri, die sich Geschwister glauben, ebenso wie ihre Pflegeeltern in ihrer sündhaften Natur rätselhaft beunruhigt und bedrückt, sie wird gesteigert durch den glückverheißenden und doch nicht eindeutigen Spruch der Sirene und verbindet sich dann meisterlich mit der Märchenstimmung, die sich von der Rückkehr in die noch unerkannte Heimat ab über das Ganze breitet. Die beiden echten Brüder, die bei Straparola die eigentlich Handelnden sind, treten hier ganz zurück; immer ist es Prinz Chéri, der der traurigen Schwester den Wunsch nach den Wunderdingen fast aus den Augen abliest und sich heimlich aufmacht, sie zu erlangen, während die Zurückbleibende, zwischen quälender Reue und heimlichem Hoffen schwankend, ihn sehnsüchtig erwartet. Übermächtig ist dann der Schmerz, als sie das dritte Mal umsonst nach ihm ausschaut und dazu noch die Brüder verliert, rührend das Bild, wie sie schließlich selbst in Männerkleidung in den harten Winter hinausreitet, die Verlorenen zu suchen. Es entspricht der Märchennatur des Ganzen, wenn dann der Abschluß versöhnend ist, die Geschwister wieder mit dem Vater und der verstoßenen Mutter vereint, deren

zarte Gestalt mit wenigen feinen Strichen gleichfalls glücklich gezeichnet ist, vor allem aber Chéri und Belle-Étoile durch ihre glückliche Vermählung das Ende ihrer bangen Zweifel und Leiden bringt. Die Steigerung des Wunderbaren wird im Vergleich mit der italienischen Vorlage klar. Schon die Fee, die hinter dem ganzen Märcheugeschehen steht, erst als weissagende Alte und Sirene, dann als helfende Taube und schließlich als strahlende Dame, ist ja eine Neuschöpfung der Aulnoy. Vor allem zeigt sich das aber an den drei Unternehmungen, die im Gegensatz zu der italienischen Knappheit weit ausholend (durch die Kammerfrau) vorbereitet, im Einzelnen stark überdehnt und in den glänzendsten Farben ausgemalt werden, sodaß sie eigentlich selbst wieder drei kleine Märchen sind. Auch im übrigen zeigt das Märchen kunstmäßige Steigerung, indem sich hier und da moralische Reflexion einschleicht und die Sprache mit mehr antikgelehrten Bildern, esprit und badinerie verbrämt ist, wobei der antike Anstrich garnicht immer recht zum Milieu des 17. Jahrhunderts passen will. Immerhin sind alle diese Kunstelemente noch diskret, nur Ansätze, die hier noch nicht unangenehm wirken, aber sich später so lästig auswachsen.

Das eben besprochene Märchen leitet insofern zu den beiden folgenden **„La Biche au Bois“** (III, 369) und **„L'Oiseau Bleu“** (II, 67) über, als es gleich ihnen von echt märchenhafter Natur ist (s. S. 23 f., 55 ff.). Wenn aber bisher die Aulnoy eingedenk des von ihr selbst ausgesprochenen Grundsatzes, daß der Gattung ein Milieu entsprechender ist „qui soit plus enjoué que sérieux“, ihre Märchen nur mit leisen Zügen der Sentimentalität durchwebte, so verbreitet sich diese Stimmung in diesen letzten beiden fast ebenso ungehindert wie etwa in ihrem „Hypolite“ und sonst in den Frauenromanen der Zeit, denen sie von Haus aus zukam. Man kann schwer einzelne Beispiele aus dieser Stimmung loslösen, sie ist eng mit dem Fühlen und Denken der Personen verbunden und spricht aus der ganzen Diktion. Vielleicht ist sie noch stärker im Märchen vom „Oiseau Bleu“ als in dem von „La Biche au Bois“. Nichtsdestoweniger ist auch Prinz Guerrier ein schmachtender Liebhaber. Es geht ums Leben, wenn die Geliebte nicht die Seine wird: „si vous ne retirez les paroles que vous avez données à la Noire, il faut que je meure; heureux de cesser de vivre en perdant l'espérance d'être à ce que j'aime“ (III, 383), das sind Beteuerungen, die er seinem königlichen Vater öfter wiederholt (385, 2 ×). Allerorten fließen die Tränen leicht: „L'ambassadeur ... se jeta aux pieds du roi et de la reine: il versa beaucoup de larmes, & leur dit dans les termes les plus touchans que le prince Guerrier mourroit s'ils lui refusoient plus long-temps le plaisir de voir la princesse leur fille ...“; L'on pleura avec lui, se représentant le triste état où le jeune prince étoit réduit“ (395); „après ... des adieux qui pen-

sèrent faire étouffer le roi, la reine & toute la cour, à force de pleurer, on l'enferma dans le carrosse sombre ..." (398); „les larmes & les soupirs redoublèrent de part & d'autre (409); les larmes, les soupirs, les sermens, & même quelques sourires gracieux, tout en fut" (427). Ich denke, daß diese Proben trefflich das „Reservoir" sentimentalischer Ausdrucksmittel auffüllen, das nach von Waldberg der Roman von „Hypolite" darstellt (v. Waldberg p. 259). — Im Märchen von „Oiseau bleu" verbreitet sich eine noch stärkere Sentimentalität besonders über die Geschichte der Gefangenschaft Florines, während welcher ihr Geliebter, der unglückliche blaue Vogel, sie allnächtlich besucht und mit ihr Liebesklagen tauscht. Alle diese zarten, tief empfundenen Zwiesprachen und auch Monologe aufzuführen, hieße mehrere Seiten füllen; ich wähle eine Stelle, die mir besonders treffend scheint: „Dans la mélancolie qui l'accable, il voltige de branche en branche, & ne choisit que les arbres consacrés à l'amour ou à la tristesse, tantôt sur les myrthes, tantôt sur les cyprès, il chante des airs pitoyables, où il déplore sa méchante fortune & celle de Florine. En quel lieu ses ennemis l'ont-ils cachée, disoit-il? Qu'est devenu cette belle victime? La barbarie de la reine la laisse-t-elle encore respirer? ... Ces différentes pensées affligeoient l'Oiseau Bleu à tel point qu'il vouloit se laisser mourir" (II, 84 f.). Dieselbe Melancholie umfängt die Geliebte: „souffriraije encore long-temps, disoit-elle? La mort ne viendra-t-elle point à mon secours? Ceux qui la craignent, ne la voient que trop tôt; je la désire, & la cruelle me fuit ..." (87). Denkt man nun noch an die sensible Sprache, die diese Stimmung zum Ausdruck bringt, mit ihren zarten bis preciösen Bildern, an die antiken oder zeitgenössischen Anspielungen, die mannigfachen Anklänge an den Geistreichtum der Salons, so wird man wohl verstehen, daß die Märchen seiner Zeit nicht ihre Wirkung verfehlt haben. Auch heute noch nennt man ja oft „Oiseau Bleu" eins der schönsten und rührendsten Märchen der Aulnoy. Und in der Tat wirkt hier die Sentimentalität — in der tränenreichen Geschichte der „Biche au Bois" ist sie mehr äußerlich — als eine tiefe und echte Empfindung, die mit dem Schicksal der Liebenden, mit ihrem innersten Denken und Fühlen unzertrennlich, beinahe naturnotwendig verwoben ist und durch nichts die schöne und reiche Märchenwelt zerstört.

3. Galante Märchen.

Mit den Märchen dieser und der folgenden Gruppe treten wir in die eigentliche Einflußsphäre Lafontaines ein, der für die neue Gattung das Spiel „du galant et de la plaisanterie" verlangt hatte. Dabei offenbaren die drei ersten Märchen vielleicht stärker die erste Eigenschaft, während die plaisanterie mehr den übrigen zu-

kommt. Denn galant sind sie, die Märchen von „Prince Lutin", „Gracieuse et Percinet" und „Belle-Belle ou le Chevalier Fortuné", in ihrem ganzen Geschehen und dem Denken und Fühlen und Sichgeben ihrer Personen, sodaß sie sich wie die „histoires amoureuses" der Zeit lesen. Ja sie erinnern in ihrem Leben und ihrer Mannigfaltigkeit zuweilen an den Stil der Memoiren, wie die Baronin Aulnoy deren einige mit gutem Erfolge verfaßt hat. Und es ist wohl einleuchtend, daß gerade dieser schillernde Szenenwechsel, der ihnen eignet, für jene galante Färbung sehr aufnahmefähig ist, ähnlich wie der tragische Stoff der ersten Märchen für jene sentimentale Stimmung. Das ist hier nicht mehr die einfache und gerade Handlung, die sich in „Oiseau Bleu" und „Biche au Bois" um nichts als das eine Schicksal der Liebenden konzentriert. Das sind malerische Situationen, die unaufhörlich kommen und gehen wie die Bilder eines Kaleidoscops. Natürlich finden sich diese Eigenschaften hier wie dort schon in der Überlieferung der Märchen. „Oiseau Bleu" hatte von vornherein jene Konzentration der Handlung, ebenso wie „Belle-Belle" und die beiden andren Märchen, wie sich zeigen wird, die episodische Struktur. Aber es ist das Eigentümliche oder besser Literarische der Märchen, daß die Aulnoy diese Ansätze in ihrer charakteristischen Weise voll entwickelt hat. So lenkt sie in jenem ersten Märchen durch die zahlreichen reflektierenden Monologe und Dialoge unsre Aufmerksamkeit immer wieder auf dasselbe unglückliche Liebesschicksal und läßt uns den Faden seiner Geschichte nie verlieren, während sie in den Märchen dieser Gruppe die Wirkung jener wechselnden Bildchen durch die lebhaften Farben ihrer Phantasie, durch feine Züge ihres Geistes und Witzes oder durch neue Erfindung überhaupt zu beleben sucht.

Das Märchen **„Belle-Belle ou le Chevalier Fortuné"** (IV,5) ist gerade für diesen Szenenwechsel ein interessantes Beispiel, besonders wenn man es mit seiner deutschen Variante „Sechse kommen durch die ganze Welt" vergleicht (Grimm Nr. 71). Schon der deutsche Titel enthüllt die Mannigfaltigkeit der Situationen. Da muß der Soldat zunächst auf dem Marsche die sechs wunderbaren Helfer anwerben, um dann mit ihrer Hilfe die verschiedenen schweren Aufgaben zu erfüllen. Man lese, wie es dem deutschen Märchen geglückt ist, diesen Wechsel der Ereignisse mit wenigen raschen Strichen zu zeichnen, sodaß das Ganze sich über fünf kurze Seiten erstreckt. Die französische Novellistin begnügt sich damit nicht. Es ist schon bezeichnend, daß sie das reine Märchen mit jener Liebesnovelle vom „verkleideten Ritter" verknüpft (S. 25). Das bedingt einmal den „galanten" Charakter ihrer Fassung, vermehrt dann aber auch den Reichtum an immer neuen Bildern, die sie obendrein in der angedeuteten Weise ausmalt. Da zieht zunächst nicht nur ein Mädchen verkleidet aus, sondern erst ihre beiden Schwestern, die nach

dem unglücklichen Erlebnis mit der alten Schäferin enttäuscht zurückkehren. Das gibt kleine, gut entwickelte Episoden, die sich in den Erlebnissen Belle-Belle's (= Fortuné's) auf der Reise fortsetzen: zunächst die gute Schäferin (Fee), die sie begabt und reich ausstattet, dann die Begegnungen mit den Helfern, hier nicht kurz und rasch wechselnd, sondern jedesmal von dem klugen Rosse vorbereitet und von dem galanten Ritter zuvorkommend geführt; endlich Ankunft am Hofe, man erwartet die wunderbaren Taten der Helfer, aber im Gegenteil, eine galante Liebesgeschichte entspinnt sich, worein die Wundertaten der Diener zwar abwechslungsvoll, aber doch mehr nebensächlich verwoben sind. Ein reizvoll pikanter Zug ward zunächst schon die Verkleidung der Schwestern als Ritter, die alle möglichen Verwicklungen ahnen ließ. Sie treten nun auch für unsre Schöne ein und bringen sie in recht heikle Lage. Denn die eitle Königinwitwe entbrennt vom ersten Blick an in Liebe für den vermeintlichen Ritter und gibt ihm das von Tag zu Tag deutlicher zu verstehen, indem sie ihn durch ihre Vertraute anzulocken versucht. Diese selbst aber wird ihr zur Rivalin und geschickten Gegenspielerin, was des armen Fortuné Nöte nur verdoppelt. Es kommt schließlich soweit, daß Fortuné, dessen Mädchenherz natürlich unter der Rüstung zum Übermaße aller Pein dem König zuschlägt, die sich ihm anbietende Königinwitwe abweist und damit ihren tödlichen Haß auf sich lädt. Entgeht er die beiden ersten Male durch die Hilfe seiner Diener den teuflischen Anschlägen der Gekränkten, so nicht das letzte Mal, als es der Königin gelingt, Fortuné zu einem Stelldichein in ihr Schlafzimmer zu verlocken, und sie dann den immer noch Widerspenstigen als schamlosen Eindringling den Gerichten überliefert. Deren Urteil, Fortuné durch drei Stiche ins Herz zu töten, gibt schließlich all diesem pikanten Geschehen den bezeichnenden Abschluß, indem Belle-Belle nun genötigt wird, im eigentlichen Sinne des Wortes ihre Mädchennatur zu enthüllen, nun aber für ihre vielen Leiden durch die Vereinigung mit dem König belohnt wird.

Das Märchen vom **„Prince Lutin"** (II, 129) zeigt durch eine Aneinanderreihung im Grunde zusammenhangloser Szenen jenen Memoirenstil, an den ich oben erinnerte. Der Prinz erlebt vermöge seiner Gabe, sich unsichtbar zu machen und überallhin zu versetzen, eine Reihe galanter Abenteuer, die wohl in ihrer bunten Ausmalung aufs Konto unsrer Schriftstellerin zu setzen sind. Ich begnüge mich hier, die Reihe dieser malerischen Bildchen kurz aufzuzählen: Da sind die lustigen Streiche, die der Unsichtbare, um sich zu rächen, dem Prinzen Furibon und dessen Mutter spielt, die glücklichen Bemühungen, einen Jüngling mit seiner hübschen Geliebten zu vereinen, die ein alter Geizhals heimführen sollte, sein Aufenthalt am galantesten aller Höfe und sein pikantes Abenteuer mit der spröden Hofdame Blondine, die er schließlich zu seinem

Ärger in ihrem Schlafzimmer mit einem Musiker überrascht, die Befreiung eines jungen Mädchens, die ihre Eltern unter die Vestalinnen einreihen wollen, und ihre Vereinigung mit ihrem Kavalier, die Errettung der Abricotine, der hübschen Zofe der Königin von der „Isle des Plaisirs tranquilles" aus den Händen ihrer Räuber, ein Erlebnis, das zum Aufenthalt des Prinzen auf jener herrlichen Insel überleitet und damit zugleich zum Hauptabenteuer seines Lebens. Diese letzte Episode, wo Wunder und Luxus eine große Rolle spielen, ist eine ganze Reihe galanter und delikater Aufmerksamkeiten, durch die Prinz Lutin die Liebe der schönen männerfeindlichen Königin zu gewinnen sucht. Sie ist, wie oben gezeigt, dem Aufenthalte der Psyche im Schlosse Amors nachgebildet und führt zu ganz ähnlichen Scenen, nur daß die letzte — die Prinzessin überrascht den schlafenden Lutin — die glückliche Vereinigung der Liebenden bewirkt.

Das letzte Märchen dieser Gruppe, **„Gracieuse et Percinet"** (II, 5), entrollt eine ähnlich wechselnde Scenerie. Sie wird bedingt durch die Reihe böser Streiche, die die häßliche Grognon ihrer schönen Stieftochter Gracieuse spielt, wobei Percinet, der verliebte Zauberpage, als galanter Helfer auftritt. Man kann das Märchen in seinem Aufbau in zwei Teile zerlegen: in die Bemühungen der Stiefmutter, Gracieuse in den Augen des Hofes herabzusetzen, die auf den Beschluß ihres Verderbens hinauslaufen, und in die unausführbaren Aufgaben. Beide Teile werden verbunden durch die Aufnahme der Gracieuse ins Feenschloß, die sie vom Untergange rettet. Auch alle diese kleinen Scenen sind plastisch herausgearbeitet und mit Galanterie und mehr noch mit Geistreichtum und allerhand zeitgenössischen Anspielungen ausgestattet. Ich denke besonders an die grausame Durchpeitschung der Prinzessin, vor deren strahlend weißer Haut die vier Furien geblendet die Augen schließen, während die häßliche und obendrein von ihrem Sturze zerschundene Grognon in ihrer Wut keine Grenzen kennt: „plus fort, plus fort, vous l'épargnez" (II, 17), an die zarte Szene, die Percinet im Schlafzimmer der Gracieuse zeigt (18), an das Schönheitsturnier, eine Erinnerung an den heroisch-galanten Roman, und vor allem an die Episode im Feenschloß, die ein feines Bild gesellschaftlichen Lebens bietet.

Wie schon die stofflichen Untersuchungen des 1. Teils gezeigt haben, ist das W u n d e r b a r e dieser drei Märchen echt und im allgemeinen maßvoll. Abgesehen von dem Auftreten der Fee als Schäferin mit ihren Wundergeschenken, was an sich entbehrlich ist, verläuft die Erzählung von „Belle-Belle" in ihrem sonstigen Geschehen, d. h. in der Hilfe der Diener, ohne direkt wunderbar zu sein, echt volksmäßig seltsam. Ähnlich entbehrlich ist auch das Feenwalten im Märchen vom „Prince Lutin", außer der Begabung durch die erste Fee, die die notwendige und echte Grundlage des Ganzen liefert. Was aber im zweiten Teile von

der Feenkönigin erzählt wird, die wegen ihrer schlechten Erfahrungen mit einem sterblichen Ehemann alle Männer aus dem Aufenthaltsort ihrer Tochter, der „Isle des Plaisirs tranquilles", verbannt und sich selbst ins Königreich der Feen zurückgezogen hat, scheint mir verdächtigen Ursprungs, ebenso, wenn am Schluß die gute Fee Gentille noch einmal auftreten muß, um die erzürnte Feenmutter zu besänftigen. Das liest sich fast wie Ansätze zu der späteren regelrechten Feenordnung, die unsre Märchen zu wirklichen F e e n märchen zweifelhafter Güte machte. In der Geschichte von „Gracieuse et Percinet" entspricht, wie sich schon zeigte, das Wunderbare durchaus den Varianten und findet nun auch formal eine typische Ausdrucksweise, wenn es z. B. heißt „il frappa trois coups de sa baguette" (II, 33, 35), eine Wendung, wie sie auch in neueren Märchen häufig wiederkehrt (Cosquin I, 104 „donna un petit coup de baguette; II, 10 donna un coup de baguette), ähnlich wie „frappa, toc ,toc, il sort du tonneau" (II, 7 f. 3 ×).

Die bekannten Kunstelemente haben allerdings in diesen Märchen im Vergleich zu den vorangehenden eine erhebliche Steigerung erfahren. Das erscheint mir als ganz natürliche Folge ihrer lebhafteren persönlichen Auffassung und galanten Färbung. Die Zeitgenossen würden gewiß nicht ungern den Keller der Grognon besucht haben, der die damals geschätztesten Weine birgt „je serai bien aise de vous en faire goûter; voilà du Canarie, du Saint-Laurent, du Champagne, de l'Hermitage, du Rivesalte, du Rossolis, Persicot, Fenouillet"; zwei Pariser Geschäftsleute und die Bäcker von Gonesse (dép. Seine-et-Oise) haben sich für die Reklame bedanken müssen, die die Aulnoy für sie macht: „Il fut acheter chez Dautel, qui est un curieux, un petit carrosse d'or ... Il alla ensuite chez Brioché, fameux joueur de marionnettes" (II, 169); encore qu'il eût plus de soixante mille pains de Gonesse devant lui, il paraissoit résolu de n'en pas laisser un seul petit morceau" (IV, 28); die wachsende Bekanntschaft mit dem Orient dokumentiert sich in den „morceaux de Chine" (II, 160), mit denen ein Schloß geschmückt ist, in den Stoffen, die aus China und Siam geholt werden (II, 175); ihre eigene Vielgereistheit bekundet die Aulnoy damit, daß Grognon ihren Einzug zu Pferde halten will, „parce qu'elle avoit ouï dire que les reines d'Espagne faisoient ainsi la leur" (II, 11). Im Park des Feenschlosses Percinets „il y avoit des bergers & des bergères vêtus galamment qui dansoient au son des flûtes & des musettes" (II, 23) und im Schlosse selbst stellt man eine Oper dar: „c'étoit les amours de Psyché & de Cupidon, mêlés de danses & de petites chansons"; jene Fee verspricht ihrem abtrünnigen Ehemann „qu'elle feroit faire un manège, un jeu de paume, & un mail pour le divertir" (II, 155). Zu all diesen Zügen, die deutlich die feine Welt des 17. Jahrhunderts hervorzaubern, fügt eine

farbenreiche Sprache mannigfache antike Vergleiche,[1]) zarte, oft preciöse Bilder,[2]) den heiteren Scherz und geistreichen Witz der Salons,[3]) sodaß die Märchen in ihrer Gesamtwirkung noch heute einen eigenartigen Reiz ausüben, den die Zeitgenossen der Aulnoy erst recht empfanden.

4. Scherzhafte Märchen.

Die Vertreter dieser Gruppe schließen die Reihe der Kunstmärchen ab, die auf echter Grundlage beruhen bezw. vorwiegend mit echten Motiven arbeiten. Stilistisch gehören sie insofern zusammen, als sie stärker als die andren Märchen jene p l a i s a n t e r i e aufweisen, die Lafontaine mit dem merveilleux verbunden wissen wollte, und von der die Aulnoy schon in ihren Romanen, vor allem in den „Nouvelles Espagnoles", gute Proben gegeben hatte (v. Waldberg S. 282). Die Märchen wirken untereinander hierin nicht durchaus gleich. Die beiden ersten, „Le Prince Marcassin" und „Le Dauphin", haben entsprechend ihrem zunächst tragischen Geschehen eine leicht tragi-komische Färbung, immer aber so, daß, anders als in jenen ersten beiden Kunstmärchen, das Tragische nie überwiegt, weil man des glücklichen Ausgangs sicher ist; über das dritte Märchen von „Printanière" verbreitet sich indessen der Humor ungehindert mit einer Herzlichkeit, die ihm einen eigenartigen Reiz verleiht.

Die beiden ersten Märchen gehören auch deshalb zusammen, weil wir in Straparola ihre unmittelbare Vorlage kennen und sie auf diese Weise rein literarisch unser Interesse erhöhen. Denn gerade an ihnen läßt sich, wie ich das schon bei den stofflichen Untersuchungen berühren mußte, ausgezeichnet jene novellistische „Abrundung" und die Hebung des Ganzen ins höfische Milieu studieren, die die Aulnoy an ihren Stoffen vornimmt, und auf die ich daher hier etwas näher eingehe. Die hauptsächlichsten rein

---

[1]) II, 10, 24, 159, 178; IV, 10, 17, 21, 40, 64, 70.

[2]) II, 11 aussitôt elle se prit à soupirer & à pleurer tant & tant que ses yeux paroissoient deux fontaines d'eau vive; 23 les amours vous accompagnent, les fleurs naissent sous vos pas; IV, 39 Naturschilderung!; 43 si le trait fatal qui l'avait blessé pour le roi ne l'eût arrêté."

[3]) IV, 27 je vous dirai, seigneur, qu'étant fort maltraité de ma maîtresse, comme j'allois soupirer dans les bois, mes soupirs déracinoient les arbres; 67 ce jour-là, depuis l'empereur jusqu'au chat, tout dînât sans pain; II, 10 f. Toilette der Grognon! 14 elle se fit guinder sur le beau cheval: elle ressembloit à un paquet de linge sale: 130 elles l'appeloient le bel indifférent; / il les accusoit devant tout le monde d'être fardées; 146 il en vouloit douter & chicaner, car il étoit Normand; 176 qu'il fît habiller à Paris; c'est l'endroit du monde où les modes ont le plus de cours; 190 Ce petit compliment plut fort à la fée: elle étoit du vieux temps où l'on complimentoit tout un jour sur le pied d'une mouche; II, 9, O ciel! s'écria Gracieuse dans son premier mouvement, peut-on l'appeler une colombe? C'est bien plûtot une chouette.

stofflichen Zusätze zum **„Dauphin“** (IV, 394) habe ich schon oben (S. 32 f.) hervorgehoben. Hier interessiert uns mehr, wie die Vf. die gegebene echt märchenhafte Grundlage überarbeitete und jene Neuerungen in sie verwob. Die Hauptfigur durfte natürlich nicht der verrückte und lumpige Fischerbursche Straparolas bleiben, sondern wurde im Prinzen Alidor zum vollendeten Höfling, der sich als gewandter Erzähler, Unterhalter und Spieler zeigt. Dabei legt ihm die Aulnoy bezeichnenderweise Häßlichkeit bei, weshalb er zur Prinzessin ins Verhältnis des unerklärten Liebhabers tritt, der von ihr nicht nur wegen seiner Erfolglosigkeit im Fischfang — der ist hier natürlich bloße Liebhaberei — verspottet wird, sondern auch eben wegen seines Äußeren. Sein Charakter zeigt im folgenden die dem Feenmärchen fremde psychologische Entwicklung, wobei die Aulnoy sehr geschickt die Verrücktheit des italienischen Fischerburschen ausnutzt: sie läßt auch Alidor wahnsinnig werden, aber mit trefflicher Motivierung erst aus Schmerz über das Unglück der Geliebten. Die Wirkung dieses Wahnsinns äußert sich dann, besonders gelegentlich der Vaterprobe und der Aussetzungsszene auf dem Meere in einer Weise, die für die scharfe Beobachtungsgabe unsrer Schriftstellerin zeugt. Eine gleich bedeutende Umwandlung wie die Figur des Helden erfuhr dann auch sein Wunsch an den Dauphin, die Prinzessin zu schwängern. Während das bei Straparola einfach durch nicht näher erklärten Zauber erfolgt, nimmt die Aulnoy es als Unterlage einer ausgedehnten galant-pikanten Liebesepisode, in der es zwischen dem Prinzen Kanarienvogel und Livorette zu schalkhaften Scenen kommt, gleichzeitig aber auch zu einer natürlichen Erklärung der Schwangerschaft der Prinzessin. Hinter diesen tief einschneidenden Wandlungen treten die übrigen verhältnismäßig zurück und äußern sich mehr als farbenprächtige Ausmalung des Gegebenen, wie besonders am W u n d e r b a r e n deutlich wird. Dies Element konzentriert sich vorzüglich um den Dauphin, zu dem — ein Zusatz der Aulnoy — die böse Fee Grognette als Gegenspielerin tritt. Während sich der Fisch bei Straparola nur am Anfang mit der Erfüllung der Wünsche (Fischfang, Schwängerung) betätigt und am Ende mit der Errettung auf die Wunderinsel, zeigt er sich bei der Aulnoy außerdem noch fortwährend als Berater und Tröster seines Schützlings, was meist zu längeren Unterhaltungen Anlaß gibt. Völlig neu ist außer dem Gegenspiel der Grognette auch die Errettung der Eltern vom Schiffbruch auf die Insel der Kinder und vor allem natürlich deren Wunder selbst, beides das Werk des Dauphins. — Über diese überaus glücklich überarbeitete Erzählung hat die Vf. nun noch jenen Hauch von b a d i n e r i e und e s p r i t gebreitet, der der Leichtigkeit des Genres so sehr entspricht. Als Alidor klagt, die Natur habe ihm zwar ein gutes Herz, aber kein schönes Gesicht verliehen, da tröstet ihn der Höfling gutmütig: „c'est un meuble

bien rare, dit le voyageur" (IV, 396). Um Livorette zu vergessen, geht Alidor fischen; aber gerade hier muß er wieder das Pech haben, daß die Prinzessin von ihm Fische verlangt und er keine fängt, worüber er sich mit einem gewissen verzweifelten Humor hinwegzusetzen sucht (401 f.). Die Liebesepisode, die Prinz Alidor als Kanarienvogel Byby mit Livorette durchmacht, ist eine ununterbrochene Reihe launiger Einfälle. Da sehen wir die Prinzessin mit Byby auf der Hand im Schlafzimmer ihrer Majestäten, die noch im Bette liegen und Bybys feierliche Werbung entgegennehmen, worüber sie lachen, „à s'en trouver mal" (411). Nicht minder lustig ist es dann, wenn die Prinzessin den neuen Gemahl ihren Hofdamen vorstellt, wenn dieser darauf besteht, ihr Schlafzimmer teilen zu dürfen, wo er sich auf eine Porzellanfigur setzt, „dont on n'osa le chasser, de crainte qu'il ne la cassât." „Si tu chantes trop matin," so mahnt Livorette, „& que tu m'éveilles, je ne te pardonnerai pas", um darauf in einen tiefen Schlaf zu fallen: „elle ronfloit même comme un petit cochon." Aber „Byby ne ronfloit pas de même, il s'en falloit bien qu'il eût encore enfermé les yeux; il quitta la porcelaine, & vint se mettre auprès de sa charmante épouse, si doucement qu'elle ne se réveilla point" (413 f.). Seltsam kontrastiert dann in der Aussetzungsszene der Spott und Scherz, den der wahnsinnige Alidor sich selbst unbewußt treibt, zu dem Unglück der jungen Mutter mit ihrem Knaben: „l'on dit, continua-t-il, que nous allons faire un voyage ensemble au fond de la mer: écoute, princesse, réveille-moi tous les jours, car je dormirai jusqu'à midi, si tu n'y prends garde" (430), eine Stimmung, die dem später geäußerten tollen Wunsche nach Musik (432) statt nach Hilfe entspricht. Mit der glücklichen Errettung gelangt aber der alte ungetrübte Humor wieder zu seinem Rechte, den besonders die böse Fee Grognette verspüren muß, wenn sie etwa auf ihre an Alidor gerichtete Frage, ob er sie kenne, die Antwort erhält: „Non madame, ... & je n'ai pas même envie de vous connaître. Ah, ah, tu plaisantes ...? Non, non, je le jure ... je dis la vérité" (441 f.). Diese gleich humorvolle Geistesgegenwart, die Alidor in gefährlicher Lage nie verließ, hatte die Alte ja schon früher erfahren müssen, als der Prinz sich versehentlich auf ihren F e l s e n am Meere gesetzt hatte und sich ohne Zaudern folgendermaßen entschuldigt: „Madame, ... je ne savois point que vous demeureriez ici, je me serois bien gardé de manquer au respect qui est dû à votre p a l a i s" (415). Bedenkt man nun, daß diese g l a t t e , z i e r l i c h e S p r a c h e , wie sie diese Proben gezeigt haben werden, fast ganz frei ist von g e s u c h t e n Bildern und g e s c h r a u b t e n Geistreichigkeiten, auch von unmittelbar zeitgenössischen Anspielungen — abgesehen natürlich von dem Milieu des 17. Jhs. als solchem —, so wird man ohne Zögern anerkennen, daß die Aulnoy hier mit bestem Erfolge eine „künstlerische Verflechtung"

echt märchenhafter Begebenheiten vorgenommen hat, die noch heute des Reizes nicht entbehrt.

Ähnlich erfolgte die Stilisierung des Märchens vom **„Prince Marcassin"** (IV, 313), dessen rein stoffliche Abweichungen von der italienischen Vorlage schon oben festgestellt wurden. Viel mehr am Herzen lag der Aulnoy natürlich die novellistische Herausarbeitung und die Hebung ins höfische Milieu. So mußte aus dem schmutzigen, sich im Kote wälzenden Prinzen Schwein Straparolas der galante und geistreiche Prinz Eber werden, der nicht viel mehr vom Eber angenommen hat als die Haut. Ganz ähnlich wie Prinz Alidor macht er eine Charakterentwicklung durch, die geschickt und vor allem psychologisch folgerichtig geführt ist und unser Märchen im literarischen Sinne weit über Straparola erhebt. Das zeigt sich besonders, als er sich nach dem Tode der beiden älteren Schwestern in schwerem seelischen Kampfe von der Verzweiflung zur Entsagung durchringt, und unter Verzicht, gewaltsam das Glück an sich zu reißen, in die Einsamkeit geht (353 ff.). Jene beiden Heiraten mit den älteren Schwestern hat die Aulnoy zu zwei tragischen Episoden herausgearbeitet, die mit dem Selbstmord der einen und der Ermordung der anderen durch Prinz Eber schließen. Die Figur des Coridon, der zugunsten des Prinzen entsagen muß, ist hierbei von der Vf. neu geschaffen worden. Die Heirat mit der jüngsten Schwester bot der Aulnoy natürlich erst recht Gelegenheit zu novellistischer Gestaltung, die durch die von Straparola abweichende Verlegung in die Waldhöhle eine eigenartige Färbung erhält. Der Grundgedanke von der selbstüberwindenden Kraft der wahren Liebe, die sich nicht aufs Äußere gründet, den die Aulnoy mit glücklicher Motivierung und Durchführung der Erlösung des Prinzen Eber zu Grund legt, reiht unser Märchen in die „littérature à thèse" ein, von der schon Perrault in „Riquet à la houppe" ein im Prinzip ähnliches Muster geliefert hatte (Pletscher 31, 68 ff.). Mit dieser tragischen Fabel, deren glücklichen Ausgang der Leser sehr wohl ahnt, verbindet sich, wie schon gesagt, eine stark hervortretende badinerie zu einer eigenartig rührenden Wirkung. Die Hauptkosten trägt in diesem Sinne natürlich Prinz Eber, der seine Tiernatur hier und da in köstlich humorvollen Zügen offenbart. Schon die Säugung der „altesse Bestiole" (IV, 320) erfolgte unter eigenartigen Umständen: „Pour le prince Marcassin, il se faisoit en Marcassin qui a grande envie de vivre: il fallut lui donner six nourrices, dont il y en avoit trois sèches, à la mode d'Angleterre. Celles-ci lui faisoient boire à tous momens du vin d'Espagne & des liqueurs, qui lui apprirent de bonne heure à se connaître aux meilleurs vins" (317). Ähnlich bereitet auch die Ausrüstung zur Hochzeit aus einem unangenehmen Grunde einige Schwierigkeit: Il se fit faire des ringraves, des canons, un pompoint parfumé; car il avoit toujours une petite odeur que l'on soutenoit

avec peine" (333). Die Erwählte hatte er vorher mit Trüffeln regaliert; aber als er bei ihr ihren Liebhaber Coridon findet, befiehlt er ihm „d'un air où il entroit beaucoup du sanglier de sortir, & de ne jamais paraître à la cour" (322), und als sie sich in der Brautnacht in ihr Zimmer zurückzieht, um einen Brief zu schreiben, schreit er ihr unwillig nach „qu'elle écrivît promptement, & qu'il n'étoit guères l'heure de commencer des dépêches" (336). Als er die zweite Schwester verlangt, versichert er deren ehrgeiziger Mutter in einer Stimmung, die noch nichts von der späteren Entsagung verrät: „Je vous avoue ... que j'ai de la peine à lui faire violence; mais si j'attends qu'on me jette des coeurs à la tête, j'attendrai le reste de ma vie" (347). Die zweite Hochzeit findet unter merkwürdigen Umständen im Walde statt, denn „il y avoit toujours dans ce qu'il faisoit un certain goût de Marcassin très-extraordinaire" (348 f.). Ein gleich glücklicher Humor verbreitet sich über die Waldehe des Prinzen mit der dritten Schwester. Prinz Eber eilt Marthésie entgegen, „& s'humiliant à ses pieds, il lui fit connoître que les sangliers ont, quand ils veulent, des manières de saluer fort galantes" (362). Zum Hochzeitsmahl bringt er als besondre Überraschung drei Igel, bespickt mit Orangen, Limonen, Citronen und andren Früchten, wozu Marthésie als Tafelgetränk Wasser in die Hand schöpft und auf die Gesundheit des Ebers trinkt, „dont il fut ravi." Besondre Sorgfalt verwendet sie aufs Hochzeitsbett: „Elle eut grand soin de lui demander s'il vouloit avoir la tête haute ou basse, s'il avoit assez de place, de quel côté il dormoit le mieux" (366). Am Morgen der glücklichen Nacht, in der Marthésie die Haut endlich findet und versteckt, geraten dann beide noch einmal in ratlos komische Verwirrung, als die Haut dem schön gestalteten Prinzen nicht mehr passen will, „elle étoit devenue si petite, qu'il n'y avoit pas de quoi couvrir une de ses jambes", wobei die Vf. sich nicht enthalten kann zu äußern „c'étoit là un sujet d'affliction bien singulier de pleurer, parce qu'il ne pouvoit plus devenir Marcassin" (373). Aber die Feen bringen ihnen ja die Gewißheit der Erlösung und dazu Coridon und die totgeglaubten Schwestern, und am Ende erfährt der Leser auch, wie unbegründet Marthésies geheime Muttersorge war (368; 333), wenn das Märchen launig schließt: „Au bout de quelques mois (l'allégresse) augmenta encore par la naissance d'un fils, qui n'avoit rien du tout de la figure ni de l'humeur marcassine" (377). Die Sprache ist so gewandt wie sonst, vielleicht etwas reicher an Bildern, Vergleichen, auch Wortspielen und esprit des salons (326, 328, 330, 333, 351, 361). Beinahe rhythmisch wird der Stil, wenn Prinz Eber Marthésie anfleht: „ ... acceptez ici mon amour et ma foi, que ce ruisseau fugitif, que les pampres toujours verts, que le roc, que les bois, que les hôtes qui les habitent soient témoins de nos sermens mutuels" (363).

Vom Wunderbaren trennt man leicht die unnötigen Zusätze, so vor allem, was ich oben schon charakterisierte, den pomphaften Schluß mit der Entzauberung der drei Feen, Coridons und der Schwestern aus sechs Fröschen, ebenso das wiederholte Auftreten der tröstenden Fee, die hierin dem Verhalten des Dauphin entspricht. Jedenfalls ist hier aber das Wunder noch längst nicht das einzige Agens der Handlung, sondern sie entwickelt sich, wie ich das hoffe gezeigt zu haben, aus den Personen selbst heraus, und nicht, weil die Feensprüche so oder so lauten. Diese sind vielmehr sehr gut entbehrlich, sodaß sie mich, so kühn der Vergleich sein mag, an die Orakel der griechischen oder Schillerschen Schicksalstragödie erinnern, die im Grunde auch nur Kunstmittel sind, während die Handlung im übrigen durch die Charaktere bedingt ist.

Die Geschichte der **„Princesse Printanière"** (II, 192) ist das letzte Kunstmärchen mit überwiegend echter Überlieferung. Ich verweile darum noch einmal etwas länger bei dem köstlichen Humor, der hier ungehemmt aus seiner Sprache, seiner Handlung, seinen Personen sprudelt und dabei, wie ich glaube, wirklicher Humor, gute Laune ist, nicht schon Satire, die das Genre verspotten will: Der König hat als Junge die häßliche Fee Carabosse gekränkt, weil er ihr Schwefel in die Suppe schüttete. Die Sonne verbirgt sich aus Ärger über Printanière, das schöne Frühlingskind, und der Mond wagt nicht zu scheinen. Carabosse läßt den Hochzeitszug verregnen, trotzdem die Königin ihr 50 Pfd. Confekt und Königszucker und zwei Mainzer Schinken geschickt hat, und bringt so die Damen in die unangenehme Lage, die Kleider über den Kopf schlagen zu müssen. Der Gesandte Prahlhans (Fanfarinet) ist wie trunken von Printanières Schönheit, obwohl er nur eine Tasse Schokolade getrunken hat, und sucht verzweifelt nach dem Anfang seiner seit Monaten erdachten harangue. Die beiden jungen Leute machen sich in ihrer Verlegenheit Dutzende von Verbeugungen, bis endlich die resolutere Printanière, überzeugt von des Gesandten guten Redeabsichten, es zunächst für das Gegebene hält, sich im Palais ins Trockene zu bringen und der Carabosse ein Schnippchen zu schlagen. Dort bietet sie Fanfarinet selbst kurzentschlossen ihre Hand an, die der verdutzte Gesandte zunächst buchstäblich annimmt, indem er ihr dabei fast den kleinen Finger zerdrückt. Ein köstliches Bild ist dann die vor Übersättigung einschlafende Hochzeitsgesellschaft vom Königspaar bis herab zu den Musikern und Dienern und fast noch lustiger ihr Erwachen, wobei verzweifelt der Königin Haube und des Königs Dolch gesucht, aber nur alte Puppen, Citronenschalen und eingemachte Nüsse hervorgekramt werden. Nachdem sich die Königin durch zwei Eimer ungarisch Wasser von dem Schreck erholt hat, daß auch das junge Paar verschwunden ist, wird der Kronrat einberufen, in dem der König erst nach drei Stunden zu

Worte kommt, da er sich nicht hat vorbereiten können. Seine verzweifelte und etwas konfuse Rede wird von allen bewundert, „il n'en avoit jamais fait de si éloquente“ (II, 213), der Kanzler Baumelbein (Gambille) spricht als erfahrener Beobachter in Liebessachen, worauf die Amme schließlich beichtet und mit ihren Frauen von der Königin verdonnert wird, bis Admiral Spitzhut (Chapeau-pointu) endlich zur fröhlichen Tat aufruft, nach dem Entführer zu fahnden. Daß die Ausrufer für eine sichere Auskunft Puppen und Süßigkeiten anbieten, zeugt von dem schlechten Stand der Finanzen, dessen Ursache der König sehr richtig in der teuren Hochzeit erkannt hatte. Auch auf der Eichhörncheninsel, wo die jungen Leute drei Tage nur von Blättern und Maikäfern leben, scheint dieser köstliche Humor noch durch; nur erhält er hier eine tragische Note durch die bissigen Bemerkungen des ungalanten und abtrünnigen Liebhabers, dem das Essen über die Liebe oder besser die Liebe durch den Magen geht, indem er die bescherten Erfrischungen alle selber aufißt und dabei noch schimpft, daß der Honig zu süß sei und die Zähne verderbe. Mit der glücklichen Erlösung bricht dann der alte Humor wieder durch mit den possierlichen Feenboten Hahn und Henne und ihrem königlichen Kollegen Johann Schwatzhans in Strohstiefeln, der trotz aller Eile nicht einen saftigen Spießbraten vergißt, den die gute Nase der Fee auch gleich erriecht. Wenn dann am Schluß König Merlins Sohn glaubt, der Gesandte Prahlhans sei beim Trinken in den Brunnen gefallen, und sich dadurch nicht abhalten läßt, sogleich Hochzeit mit Printanière zu halten, so gibt das dem Ganzen die gebührende Schlußnote. — Zu diesen Zügen eines glücklichen Humors fügen sich solche des Gemüts, die beide ja eng aneinander wohnen. Wie rührend schon das Bild der Königin, die nach langer Zeit wieder Mutter werden will und später den Feen mit eigener Hand Geschenke arbeitet. Reich an solchen gemütstiefen Zügen ist dann aber vor allem die köstliche Figur der Prinzessin, die die Aulnoy so glücklich Printanière, das Frühlingskind, nennt. Der Leser muß mit ihr fühlen, die die Welt nur vom Hörensagen kennt und dann durch deren Licht und Schönheit, die sie nur durch eine nadelfeine Öffnung erblickt, wie geblendet wird. Die kindliche Unschuld und Geradheit des Denkens, die sie sich in ihrer Weltabgeschlossenheit bewahrte, zeigt sich dann köstlich in jener trotzigen Bestimmtheit, mit der sie sich Fanfarinet beim ersten Blick zum Gatten erwählt und sich ihm kurzerhand selbst anbietet. Dieser gemütvollen Ursprünglichkeit widerspricht es durchaus nicht, daß sie schließlich Fanfarinet ersticht; denn das ist die natürliche Reaktion gegen den Schwächling und Betrüger, dessen Liebe in der Gefahr nicht standhält, und dazu ein Akt der Notwehr. Es liegt überhaupt von Anfang an etwas Entschlossenes, Bestimmtes, zum Handeln Treibendes in ihrem Wesen: Sie will den Einzug des Gesandten sehen, sie will

ihn zum Gatten, sie will die Flucht, ist immer die Leitende, nicht ihre Umgebung, vor allem nicht Fanfarinet. Gerade an ihm zeigt sich im Gegensatz zu Printanière der Mangel an Tatkraft und Entschlossenheit, der den meisten männlichen Figuren der Aulnoyschen Märchen eignet. Neben diesen Hauptpersonen sind auch die Nebenfiguren mit trefflichen und eigentümlichen Zügen ausgestattet, was sich bisher schon gezeigt haben wird. Ich erinnere nur an den etwas umständlichen König, den weise-gewichtigen Kanzler Baumelbein, den tatenfrohen Admiral Spitzhut und nicht zum mindesten an den strohbeschuhten pfiffigen Boten Johann Schwatzhans.

Es führte zu weit, an längeren Stilproben zu zeigen, wie glücklich sich die Sprache den jeweiligen Ausflüssen des Humors und Gemüts anpaßt und dabei klar und einfach ist und sich möglichst freihält von gesuchten Bildern und gelehrten Vergleichen, die sich anderswo gern breit machen. Bezeichnend war ja schon die Wahl der Namen, die ich nicht umsonst entsprechend zu verdeutschen suchte. Oft findet die Aulnoy sogar schlicht natürliche fast volkstümliche Wendungen: le roi et la reine en étoient si fâchés, si fâchés que rien ne plus 192; voici qu'il en vint des quatre coins du monde 193; Dame, elle se moquoit de toute la compagnie 195; Hélas! ma soeur déguignonnez-la; que vous a-t-elle fait 197; ma petite brebiette, Ouidà, mon père 208; dazu kommen stehende Wendungen wie „qu'il ne nous accuse de l'avoir haché comme chair à pâté 213; honny soit qui mal y pense 207; qui avoit plus de faim que d'amour 216; défendre sur les yeux de la tête 215; courir la pretantaine 218; faire le plongeon comme des canes 223. Daß jene Kunstverbrämungen nicht ganz fehlen, darf man dem Märchen als Kunstprodukt nicht übelnehmen, auch nicht, wenn von deutschen Spinnrädern, Mainzer Schinken, ungarischem Wasser und Ovidversen die Rede ist, zumal diese Anspielungen, wie sich zum Teil gezeigt hat, hier sehr glücklich gewählt sind.

Das Wunderbare ist zwar reichlich, aber gewiß noch nicht störend. Zu sparen wäre etwa die Verwandlung S. 195, das Feenbuch S. 222, die „kleine Stimme" S. 224 und vor allem der Feenkampf S. 225, Zusätze, an denen eben die Feenintrige schuld ist, der verderbliche Keim zu späteren Geschmacklosigkeiten. Von aufdringlicher Moralpredigt kann man glücklicherweise nicht sprechen; die gelegentliche Bemerkung, daß Liebe alles überwindet (201), aber auch Leid bringt, ist bare Münze, und der Vf. vorzuwerfen, daß die Heldin sich in Selbstanklagen über ihr unbedachtes Handeln ergeht und die Eltern um Verzeihung bitten will, wäre gesucht. Das ist eben das „peu de morale", das die Aulnoy gelegentlich doch zugeben mußte, ohne aber dadurch hier die wirklich vorhandene Frische und Ursprünglichkeit des Märchens zu zerstören.

5. Schäferliche Märchen.

Die Märchen dieser und der letzten Gruppe stehen — mit einer Ausnahme — in doppelter Beziehung weit unter den vorangehenden. Einmal verlassen sie fast gänzlich den Boden der Überlieferung, dann aber zeigen sie sich als Kunstmärchen im schlechten Sinne des Wortes, indem in ihnen alle jene Fehler voll ausgebildet sind, die in den bisherigen Märchen noch Ansätze neben der im übrigen guten Stilisierung geblieben waren. Daß hier die eine Unvollkommenheit die andre nach sich zog, ist erklärlich und eine Beobachtung, die sich schon in den vorstehenden Märchen anstellen ließ. Dabei erschöpfen natürlich die Bezeichnungen „schäferlich" und „wunderbar" nicht sämtliche wirklich vorhandenen Mängel, sondern sie wollen nur eine charakteristische Eigenheit hervorheben, die den betreffenden Märchen im Ganzen ihr besonderes Gepräge verleiht. Wenn ich in diesem Sinne die drei ersten Märchen „La Princesse Carpillon", „Le Rameau d'Or" und „Le Pigeon et la Colombe" Schäfer- oder Hirtenmärchen nenne, so ist damit schon der Einfluß angedeutet, dem sie unterliegen, und der auf französischem Boden mit dem Asträaroman d'Urfés zu wirken begann. Das soll nun freilich nicht einer Verurteilung dieses Schriftstellers gleichkommen, der ja zu seiner Zeit in seinem Werke das erste und zugleich beste Muster der von ihm geprägten Kunstform schuf, in gewissem Sinne sogar die Grundlage der modernen Romandichtung überhaupt. Die Baronin Aulnoy offenbart hier aber als seine Nachfolgerin wirklich einen Mangel in mehrfacher Beziehung. Denn einmal führt sie in die Märchen ein Element ein, das ihnen von Haus aus fremd ist, und dazu in der faden Manier, die mit den zahllosen bergeries und chevaleries nach d'Urfé so üppig in die Blüte schoß, beides aber schließlich in einer Zeit, die literarisch jene Richtung überwunden hatte, wenn freilich — sehr bezeichnend für den Instinkt unsrer Schriftstellerin — der Geschmack des Publikums ihr mehr oder weniger noch treu geblieben war. Im Einzelnen wurden auf diese Weise die Märchen nicht völlig gleichmäßig stilisiert, es tritt vielmehr das von „Carpillon" zu den übrigen in einen gewissen Gegensatz, der sogleich erläutert werden soll.

Schon Wilhelm Grimm hielt mit Recht die Geschichte der **„Princesse Carpillon"** (III, 244) für „kein eigentliches Märchen" (Grimm III, 315), wohl besonders im Hinblick auf die eigentümliche Stellung des Wunderbaren, das garnicht recht zur Handlung paßt und sie dadurch von der der beiden andern Schäfermärchen scheidet. Man ist hier tatsächlich versucht, Abstriche zu machen, so etwa im Walten der Fee, die sich ihren Kampf mit dem Centauren, ihre Zaubergabe an Carpillon (Lev-

kojenstrauß) und ihr Auftreten am Schlusse sparen könnte. Es bliebe dann im Ganzen nur noch eine novellistische Überdehnung der Ereignisse im unangenehmen Sinne des Wortes, die eine Reihe von Menschenschicksalen kunstvoll oder besser künstlich verflicht und aus dem Teile „Carpillon bei den Hirten" eine fade schäferliche Liebesgeschichte macht, deren Ende man herbeisehnt. Die Vf. verrät selbst, was ihr hierbei Vorbild war, wenn es heißt: „(Carpillon) arriva dans la plaine où les pasteurs de cette contrée avoient fait leurs petites maisons: elles étoient très-jolies, chacun avoit chez lui son jardin & sa fontaine; la vallée de Tempé & les bords du Lignon n'ont rien de plus galant. Les bergères avoient pour la plupart de la beauté, & les bergers n'oublioient rien pour leur plaire, tous les arbres étoient gravés de mille chiffres différens & de vers amoureux: quand elle parut, ils quittèrent leurs troupeaux & la suivirent respectueusement, car ils se trouvèrent prévenus par sa beauté & par un air de majesté extraordinaire" (III, 286 f.). Diese Zeilen deuten zugleich an, wie die Aulnoy außer durch die lokale Färbung auch durch die Auffassung von Handlung und Personen ihren Hirtenmärchen die Stimmung der Asträa zu geben versucht hat; denn das herrschende Thema ist wie dort die Liebe, aber nicht als die „Naturkraft, die mit unwiderstehlicher Gewalt die Seele zwingt", sondern als ein „mit bewußter Verständigkeit zärtlich gepflegtes Gefühl" (Birch-Hirschfeld 70 f). Das zeigt sich besonders im Verhältnis des Schäferprinzen zu Carpillon, die beide, ohne zunächst um ihre vornehme Herkunft zu wissen, nie aufhören, höfisch zu fühlen, zu denken, zu handeln und sich in zarter Fürsorge, galanter und sensibler Zwiesprache, schmachtenden Versen nie genug tun können; in diesem Sinne ist zugleich bezeichnend, daß der Prinz wie sonst so oft seine Kollegen in unsren Märchen kein Ausbund von Männlichkeit ist, indem die Geliebte ihm ein Beispiel geben will, wie man mit Mut stirbt (323). Diese Liebe ist eben nur Galanterie, die mit den verstandesmäßig geforderten Grundlagen steht und fällt; als daher Carpillons hohe Stellung als Prinzessin zu Tage kommt, sind es ihre und ihrer Eltern immer wiederkehrende Skrupel, deren Berechtigung auch dem Leser stark zu Gemüte geführt wird, daß ihr Herz ausgesucht für einen simplen Hirten sich regen muß, der selbst diese Bedenken ahnt und sie — objektiv — billigen muß (297, 301, 304, 310 f., 313). Welche Genugtuung daher, als sich dann die hohe Herkunft auch des Geliebten herausstellt und so das höfische Dekorum in allem gewahrt bleibt. Es ist nicht verwunderlich, daß in diesem Zusammenhang eine moralische Tendenz stark hervortritt und zwar in der üblen Manier der Nachfolger, direkt Moral zu predigen, oder moralphilosophisch zu reflektieren. Man braucht hier nur als eine von den vielen Stellen die Ansprache der Fee an den Hirten Sublime und seine Gemeinde zu lesen, wo es u. a.

heißt: „la félicité des hommes ne doit pas consister dans la seule grandeur extérieure; pour être heureux, il faut être sage, & pour être sage il faut se connaître soi-même, savoir borner ses désirs, se contenter dans la médiocrité comme dans l'opulence, rechercher l'estime des gens de mérite, ne mépriser personne, & se trouver toujours prêt à quitter sans chagrin les biens de cette malheureuse vie" (III, 262). Daß sie damit dem erhabenen Hirten im Grunde schon Bekanntes sagt, empfindet die Fee sehr richtig, denn wie wir später erfahren, hat dieser „große Philosoph" während seiner Gefangenschaft Zeit genug gefunden, zu „moralisieren" und dabei Lebensmaxime zu entdecken, die die Vf. dem Leser nicht vorenthält (266; vgl. sonst 251, 259, 278, 290). Die Sprache ist entsprechend diesem Inhalt reich an Bildern, will zart, preciös, eigenartig und elegant sein und zeigt vor allem allenthalben jene Empfindsamkeit, die wir schon oben öfter feststellten, die nur aber hier mitunter zu einer fast unangenehmen Sensibilität gesteigert ist: „Le plus vieux des bergers le prit entre ses bras, le baisa plusieurs fois: ô mon enfant, mon cher enfant, disoit-il, je ne te connais point, & je sens que je ne t'ai que trop vu! Faut-il que j'assiste à tes funérailles? Qu'a donc fait la fortune en te garantissant des serres aiguës & du bec crochu de l'aigle terrible, puisqu'elle te livre aujourd'hui à la dent carnacière de cet horrible monstre?" (257 f.); „Quand elle montra ses mains, ils crurent qu'elle tiroit du fond de ses manches deux boules de neige façonnées, tant elles étoient éblouissantes" (289). Die Seiten 309 und 310 haben dieselbe „Phraseologie der psychischen Erregung", die v. Waldberg schon an dem Roman „Hypolite" feststellte (v. Waldberg 259), wenn sich etwa Äußerungen finden wie: „la reine fondoit en larmes", les yeux du roi étoient aussi tout moites", „sans pouvoir prononcer une parole", „ce qui se passa d'agréable & de douloureux entre ces trois illustres infortunés", „cher enfant de mon âme," „O lumière de nos yeux," O princesse que le ciel en courroux nous avoit ravie, avec quels transports solemniserons-nous ton bien heureux retour!", „quoi, je vous trouve, cher asyle de mes traverses" etc. etc. (309, 310). Man wird schon an diesen wenigen Beispielen empfinden, wie weit dieser verkünstelte, sensible Stil entfernt ist von der schlichten Sprache der guten Märchen der Aulnoy oder gar der Perraults, und wie sehr auf diese Weise der ohnehin ungünstige Eindruck des Märchens auf den modernen Leser noch erhöht wird.

Im selben Sinne unerfreuliche Leistungen sind die beiden andren Schäfermärchen **„Le Rameau d'Or** (II, 257) und **„Le Pigeon et la Colombe"** (IV, 99), nur daß sie zu den vorhandenen Fehlern noch die unsinnige Steigerung des Wunderbaren fügen, die die Personen beinahe zu bloßen Marionetten in der Hand intrigierender Feen und Zauberer herabdrückt. Die Entzauberung der Fee Bénigne und ihres zauberischen Geliebten im ersten Märchen

strotzt geradezu von Wunderbarkeiten, deren Aufzählung einer Abschrift gleichkäme, und nicht minder gilt das von dem Schloß des Zauberers und der Zauberin und endlich vom „Garten des goldenen Zweiges", wo mit einer allgemeinen Erlösung ein pomphafter Schluß erzielt wird. Ähnlich schließt das zweite Märchen an den echten Anfang eine bunte Wundergeschichte, in der schon die Intrigen der bösen Königin mit einer blühenden Phantasie ausgemalt sind, weit mehr noch aber die Erlebnisse des getrennten Liebespaares, das ähnlich wie Asträa und Celadon am Ende in Cupido einen Helfer findet und schließlich vorzieht, Millionen von Jahren Pigeon und Colombe zu bleiben. Was neben diesem Wunderreichtum, der durch seine Überladung und Häufung nur Langeweile statt der gewollten Abwechslung erzielt, an rein menschlichem Interesse noch überbleibt, ist in beiden Fällen herzlich wenig und wird durchaus nicht durch die schäferliche Einkleidung vermehrt, die die Vf. ihren Märchen zum großen Teile gibt. Sie ist im selben Stile gehalten wie vorhin und zeigt dem Leser, wie das eine Mal Sans-Pair und Brillante, das andre Mal Constancio und Constancia auf blumiger Au ein verliebtes Schäferdasein führen, das leider wegen der bösen Standesrücksichten zunächst nicht ganz ungetrübt verläuft, im letzten Falle auch noch durch die Intrigen der bösen Prinzenmutter gestört wird. Dabei hat die Geschichte vom „goldenen Zweig" vor ähnlichen Erfindungen höchstens den kunstvollen, um nicht zu sagen, künstlichen Aufbau voraus, der sich in einem gewissen Parallelismus der Ereignisse gefällt: Da ist zunächst der häßliche gute Prinz und die dito Prinzessin, eine Auffassung, die übrigens an die „littérature à thèse" erinnert, beide kommen nacheinander aus gleichem Grunde in denselben Turm und erlösen unter annähernd gleichen Umständen eine Fee und ihren Geliebten, kommen als Schäferpaar zusammen, werden getrennt und, als widerspenstige Geliebte einer Zauberin bezw. eines Zauberers in demselben Schlosse, wieder unter einander entsprechenden Umständen, in Heuschrecke und Grille verwandelt und schließlich durch den goldnen Zweig erlöst. Gegenüber dieser kunstvollen Führung der Fabel zeigt die Geschichte vom „Täuberich und der Taube", so echt und gut ihr Anfang ist, in der novellistischen Ausarbeitung des zweiten Teiles direkte Fehlgriffe oder doch Unwahrscheinlichkeiten: Warum erklärt der Prinz nicht gleich seiner königlichen Mutter, daß seine Schäferin königlichen Geblütes sei, wenn er, wie sich später herausstellt, in diesem Falle ihrer Zustimmung sicher war? Daß die Prinzessin den Zauberring vor Angst gerade ansteckt und sich dadurch zu ihrem Heile in Colombe verwandelt, ist nicht durchaus nötig, sie hätte ihn aus demselben Grunde ja auch fallen lassen können, und wenn schließlich die Liebenden entsagungsvoll als Taubenpaar weiterleben wollen, so mutet die Aulnoy den meisten Lesern, um das

verstehen zu können, wohl eine allzu starke Dosis der gleichen Gemütsverfassung zu.

Ich brauche hier nicht wieder im Einzelnen auf jene andren Mängel einzugehen, die schon das erste Märchen dieser Gruppe zeigte. Wie dort, ist es auch hier wieder bezeichnend, daß der größtenteils erfundene Aufbau mit zahlreichen kunstvollen oder gekünstelten Zutaten verbrämt ist, wie das vor allem die Sprache zeigt, die dazu in „Le Rameau d'Or" sich oft wieder in jener weichlichen, nichtssagenden Sensibilität gefällt. In diesen Rahmen paßt daher auch durchaus die starke Betonung der Moral und des höfischen Selbstbewußtseins, die sich in beiden Erfindungen ungehemmt äußert. So wählt Trognon (Rameau d'Or) statt Schönheit zweimal Vermehrung der schon reichlich vorhandenen Tugend, und Torticoli ist so selbstlos, der von ihm erlösten Fee Bénigne die Vereinigung mit ihrem Geliebten zu wünschen, statt an sich zu denken; beide werden für solch vorzügliches Verhalten denn auch gehörig gelobt und belohnt. Daß sich die Moral im zweiten Märchen ähnlich breit macht, besagt wohl schon zur Genüge der moral-philosophisch triefende Schluß, der mit der weihevollen Entsagung des Taubenpaares die erzieherischen Absichten der Vf. nicht glorreicher krönen konnte.

6. „Wunderbare" Märchen.

Ehe ich an die Besprechung der Märchen dieser letzten Gruppe herantrete, muß ich auf die allgemeinen Ausführungen verweisen, die ich der stilistischen Methode der Aulnoy,insbesondere dem Wunderbaren ihrer Märchen, gewidmet habe. Wenn ich dort die Entwicklung des Wunderbaren von einer gewissen natürlichen Seltsamkeit zu einer farbenfreudigen Wunderwelt mit an sich noch durchaus echter Grundlage feststellte, so glaube ich dies im Vorstehenden nun auch im Einzelnen erwiesen zu haben; ich erinnere etwa an die Märchen „La Belle aux Cheveux d'Or" und „La Chatte Blanche" als Marksteine dieser Entwicklung. Hier in diesen letzten Märchen und schon in den beiden vorangehenden ist sie nun an der verhängnisvollen Phase angelangt, die das Wunder zur Regel, zum Prinzip des Märchens macht. Was früher noch an echt Menschlichem erfreute, ist nun ertötet, man sieht nicht mehr das Schauspiel des Lebens, sondern ein Theater von Puppen in den Händen intrigierender Feen, der eigentlichen Trägerinnen der Handlung. Daß sie das früher, sooft sie auch auftraten, nicht waren, scheint mir wichtig hier zu wiederholen im Hinblick auf die ganze Gattung überhaupt, die man m. E. nicht in Bausch und Bogen als die der Feenmärchen bezeichnen darf. Denn nicht umsonst, meine ich, ließ sich bisher des öfteren das Walten der Feen, besonders ihr Auftreten am Schluß als „deae ex machina" als entbehrlich feststellen. Die

Märchen Perraults und zum großen Teile auch die der Aulnoy sind eben doch — trotz aller kunstgerechten Stilisierung, rein stofflich betrachtet, echte Märchen, deren Feen, abgesehen von offenbaren Zutaten und Übertreibungen, durchaus den Feen, weisen Frauen und Zauberern etc. nichtfranzösischer Fassungen entsprechen. Erst die hier vorliegenden Machwerke mit ihrer erdichteten Feerie brachten der ganzen Gattung den Namen der „Feen"märchen ein, sie waren die unglückseligen Beispiele, deren Nachahmung das Schicksal unsrer Märchendichtung besiegelte, wenigstens der echt französischen, bis dann freilich, nach kurzem Nachlassen, durch Gallands bekannte Übersetzung die Märchenflut von neuem und noch viel ungeheuerlicher anschwoll. Gehe ich daher auf diese Märchen hier näher ein, so geschieht das vor allem, um ihre literarhistorische Bedeutung in dem angedeuteten Sinne zu kennzeichnen, zugleich aber auch, um ein Bild von der blühenden Wunderphantasie der Aulnoy zu gewinnen, die vor keinem Hindernis mehr Halt macht.

Wenn ich oben von einer einzigen Ausnahme unter den minderwertigen Leistungen dieser letzten beiden Gruppen sprach, so bezog sich das auf das Märchen vom **„Serpentin Vert"** (III, 174). Man wird sich zunächst mit Recht wundern, es erst hier zu finden; denn es gehört als Amor und Psyche-Variante einer echten und schönen Überlieferung an und hat auch eine durchaus echte Grundlage des Wunderbaren, ja es zeigt sogar im Vergleich zu andren Märchen eine sehr schwache novellistische Überarbeitung und ist jedenfalls keinem der bisher geschilderten literarischen Einflüsse vorwiegend unterlegen. Ließ sich das Märchen unter diesen Umständen nur schwer in eine der gewählten Kunstmärchengruppen einreihen, so könnte man wohl geneigt sein, es mit seinen tatsächlichen Vorzügen jenen „volkstümlichen" Märchen zuzurechnen. Aber ich habe doch aus verschiedenen Gründen vorgezogen, es im Zusammenhang dieser Gruppe zu besprechen, vor allem weil es mit ihr die kühne Wunderphantasie gemein hat, die nur durch die Echtheit des Stoffes in Schranken gehalten wurde. Sicherlich würde die Aulnoy ihrem Märchen nicht geschadet haben, wenn sie sich wie mit diesem echten Stoff an sich, so auch mit der echten Grundlage des Wunderbaren begnügt und es nicht derartig prunkhaft überladen hätte. Vollständig vermissen möchte ich recht gern die Ausmalung der Lebensweise Laidronnettes im Pagodenschloß und -reich (186—201) — freilich war hier Lafontaine Vorbild —, den Marionetten- und Pagodenkrieg (202 ff.) und vor allem die matte Episode im Bergwald (214—221), die das Ganze unnötig verlängert. Die 13. böse Fee ist zwar ein altes Motiv, nur hier eigentümlich verwendet, indem die Heldin im Gegensatz zu ihrer schönen Zwillingsschwester mit Häßlichkeit begabt wird und so ihr späteres Verhältnis zum Serpentin Vert an die „littérature

à thèse“ erinnert. Die beiden ersten Aufgaben, aus Spinnewebe Faden und aus diesem ein Fischnetz zu fertigen, sind zwar im Grunde gut aber doch mit einer gewissen Spitzfindigkeit gewählt und dazu mit dem geheimnisvollen Stimmchen und Zauberstäbchen und dem schließlichen Erscheinen der Fee Protectrice zu theatralisch ausgestaltet (205 ff.). Daß dann Serpentin vert als Dichter zu Proserpina geschickt wird, wäre auch ein zu ersparender Witz (209). Die darauf folgende dritte Aufgabe (211 ff.) ist viel zu verwickelt und nur ein Zeugnis der blühenden, aber nicht immer unterhaltenden Wunderphantasie der Aulnoy. Das gilt besonders von der Schlußepisode im Bergwald; er ist mit einer Unzahl verzauberter Vögel bevölkert, deren Geschichte ein Zeisig berichtet, indem er dabei allzu gesprächig auf sein eigenes wunderliches Schicksal eingeht. Theatralisch ist endlich das Auftreten Amors am Schluß (Verse); als deus ex machina erinnert er hier vielleicht weniger an Lafontaines Erzählung als an „Asträa“, wo er gleichfalls die Liebenden vereint. — Neben der Wunderwelt an sich zeigt sich die Vorliebe für sonderbare Länder und ihre Bewohner. Ich denke hier an das Reich der Pagoden und Marionetten, insbesondere an die nicht unebene Aufklärung über Wesen und Treiben der Pagoden bei sich und bei den Menschen. Die Lust an dieser Wundergeographie hatten Cyrano de Bergeracs seltsame Reisebeschreibungen erneuert, ganz abgesehen davon, daß ja überhaupt in der zweiten Hälfte des 17. Jhs. das Interesse für ferne und fremde Länder immer lebendiger wurde.[1]) Es ist offenbar, daß diese vorwiegend subjektive Gestaltung des Wunderbaren unser Märchen doch wesentlich von jenen ersten „volkstümlichen“ abhebt. Das geschieht ebenso durch die Sprache, die weit von der dort beobachteten Schlichtheit entfernt ist, wenn sie auch relativ sparsam mit den bekannten Kunstverbrämungen umgeht, noch mehr aber durch die vielen zeitgenössischen, kulturellen, literarischen etc. Anspielungen, wie sie vor allem die Lebensweise im Pagodenschloß und die Geschichte des Zeisigs aufweist. Immerhin wird man dem Märchen trotz dieser Stilisierung schon der echten Überlieferung wegen seinen Wert nicht absprechen können. Ich möchte ihn wenigstens in dem Sinne beanspruchen, als ich an dem Märchen vorzüglich in Hinsicht auf das Thema dieser Gruppe noch einmal die oft beobachtete Tatsache belegen konnte, daß die Echtheit der Stoffe immer noch die beste Führerin der Aulnoy war, die sie vor den Geschmacklosigkeiten der folgenden Erfindungen bewahrte.

Was ich damit sagen will, haben schon die Märchen „Le Rameau d'Or“ und „La Pigeon et la Colombe“ gezeigt, die ihrer Wunderlangweiligkeit noch durch schäferliche Einkleidung einen Schein von Berechtigung zu geben versuchten. Hier fehlt auch

[1]) Martino, L' Orient dans la littérature franç. au 17e et 18e s.

dieser zweifelhafte Genuß, und es bleibt nichts als eine bizarre Wunderwelt, die höchstens insofern von Interesse ist, als sie einen Einblick in die kühne Phantasie unsrer Schriftstellerin gewährt. Die Geschichte von **„Fortunée"** (III, 5) trifft der doppelte Vorwurf eines ärmlichen Wundermärchens. Die ganze Handlung besteht eigentlich in einer Reihe von Wundern und Entzauberungen, deren Vorgeschichte der Leser von einer Fee und von einer Henne zwischendurch erfährt. Daß auf diese Weise die Haupthandlung weit zurück verlegt wird zur Geburt der Heldin und den Personen des Märchens und dem Leser erst indirekt und stückweise bekannt wird, das macht die Armut der eigentlichen Handlung und die Langweiligkeit der Erzählung aus. Jedenfalls ist dem im Volksmunde laufenden Märchen, das einen stetigen Fortgang der Handlung liebt, diese die Aufmerksamkeit des Hörers gleichsam zerreißende gekünstelte Ineinanderschachtelung fremd. Dieser Mangel wird natürlich dadurch noch vergrößert, daß es sich im Grunde nur um eine Häufung von Wundern, Ver- und Entzauberungen handelt, der die Rivalität zweier Feen zugrunde liegt. Ich sagte schon oben, daß es schwer ist, zu entscheiden, was hier außer dem Verwandlungsmotiv an sich im einzelnen echt ist. Jedenfalls sind mit diesem Motiv alle Personen des Märchens gleichsam belastet, ohne daß ein andres stärker hervorträte, was also auch von diesem Gesichtspunkte aus die Eintönigkeit der Erzählung ausmacht. Da ist der in einen Nelkentopf verwandelte Prinz, die in eine Henne verwandelte Bäuerin, die in Kohlköpfe verwandelten Wachen, der irdene Krug, der zu einem goldnen mit Wunderwasser gefüllten wird, die Verwandlung des Häuschens in ein herrliches Schloß, die des bösen und tölpelhaften Bedou in einen galant homme und die des Bauernmädchens Fortunée in eine strahlende Prinzessin, wozu noch die den ersten Verwandlungen entsprechenden Entzauberungen kämen. Im übrigen ist kaum etwas hinzuzufügen, die eingestreuten Verse, besonders die letzten, die die klagende Liebeserklärung des Prinzen Oeillet enthalten, sind herzlich fade, ebenso wie die wohlerzogene Fortunée, die sich daraufhin erst höfisch sperrt und ziert. Die Sprache ist glatt wie sonst, mit einigen zarten Bildern verbrämt, aber — schließlich aus erklärlichen Gründen — arm an volkstümlicher Ursprünglichkeit.

Das Märchen von **„Le Nain jaune"** (III, 117) zeigt schon in seinem an sich echten ersten Teile ein ziemlich übertriebenes Wunderbare. Das kommt aber im stärksten Grade dem zweiten Teile — von der Entführung des Liebespaares an — zu, der sich überhaupt nur aus gesteigerten Erinnerungsbildern der blühenden Aulnoyschen Märchenphantasie zusammenzusetzen scheint. Denn anders konnten die Gestalten der häßlichen Fee und des dito Zwerges nicht entstehen, vor allem wie sie sich am Hochzeitstage zeigen, als die Fee in einer von zwei Putern gezogenen

Schachtel erscheint, aus der plötzlich der gelbe Zwerg hervorspringt: „... le dessus de la boîte santa jusques au plancher avec un bruit affreux, & l'on vit sortir le Nain Jaune, monté sur un gros chat d'Espagne" (134). Der sich entspinnende Zweikampf läßt an Farbenkühnheit kaum noch zu wünschen übrig: „le soleil devenant tout d'un coup aussi rouge que s'il eût été ensanglanté, il s'obscurcit à tel point qu'à peine se voyoit-on: le tonnerre & les éclairs sembloient vouloir abîmer le monde; & les deux coqs d'inde parurent aux côtés du mauvais Nain, comme deux géans plus hauts que des montagnes, qui jetoient le feu par la bouche & par les yeux, avec une telle abondance que l'on eût cru que c'étoit une fournaise ardente" (135). Konnte das den Prinzen noch nicht schaudern machen, so doch die verzweifelte Lage der Prinzessin, „lorsqu'il vit la fée du désert, coiffée en Tisiphone, sa tête couverte de longs serpents, montée sur un griffon aîlé, armée d'une lance, dont elle la frappa si rudement qu'elle la fit tomber entre les bras de la reine, toute baignée de son sang" (135 f.). Der Zweikampf war natürlich nur Farce, ein Spiel der übermächtigen Zauberwesen mit den Menschlein, hier wie im ganzen Märchen überhaupt. Denn mit Leichtigkeit entführt nun der Zwerg die widerspenstige Prinzessin ins Stahlschloß, die Fee den Liebhaber wider Willen in eine schaurige Höhle. Vergebens ist das Gegenspiel der guten Sirene, die aus Binsen eine dem Prinzen ähnliche Gestalt hervorzaubert, ihn selbst übers Meer trägt zum Stahlschlosse und ihm ein Zauberschwert schenkt, das er nicht fallen lassen darf. Wohl überwindet er damit die vier schrecklichen Sphinxe, die sechs eisenbeschuppten Drachen und trotz ihrer verführerischen Reize auch die 24 Nymphen, aber er läßt das Schwert fallen und ist damit dem Zwerge anheimgegeben, der ihn vor den Augen der Geliebten niederschlägt.

Hatte dieses Märchen noch das Gepräge einer unglücklichen Liebesgeschichte, so ist das von **„La Grenouille Bienfaisante"** (III, 327) rein märchenhafter Natur und erhält erst durch die Hochzeit der herangewachsenen Prinzessin Moufette mit dem plötzlich auftauchenden Prinzen Moufy die unumgängliche Abschlußnote. In ihrer Anlage gehört diese Geschichte vielleicht zu den märchenhaftesten der Aulnoy, aber eben leider im bekannten schlechten Sinne, indem auch hier wieder der Schreiberin Phantasie übersprudelt an Wundern und ein gefährliches Vorbild für die zahlreiche Nachfolgerschaft gibt. Das zeigt schon ein Blick in die 10 000 Stufen unter der Erde gelegene finstre Grotte der Fee Lionne: nur wenige düstre Lampen; ein Silbersee (darauf später ein von Drachen bewachtes Kristallschloß); schreckliche Ungeheuer; finstre Nachtvögel; in der Ferne ein Gebirge, aus dem fast schlafende Wasser fließen, die Tränen der unglücklich Liebenden. Der hilfreiche Frosch entrollt eine Reihe von Wundern von der bescheidenen Fliegenpastete und dem kostbaren

Blumenstrauß an bis zum Vorführen seiner Gesandtschaft am Königshofe, wo Eidechsen, Ratten, Schnecken und Frösche ein noch nie dagewesenes Ballet tanzen, sich plötzlich in tanzende Blumen und dann in springende Fontainen verwandeln, die endlich in einen mit goldbemalten Galeeren befahrenen Kanal zusammenfließen. Die Krone dieser Wunder bildet schließlich Moufys Kampf mit dem Drachen: Moufy, in Diamantrüstung, mit einem 18 Ellen langen Zauberschwert, reitet auf einem zwölffüßigen grünen Rosse, aus dessen drei Köpfen Feuer, Bomben und Kanonenkugeln sausen in Windeseile auf den wegen seiner ungeheuren Schwere langsam heranziehenden Drachen los; der ist eine halbe Meile lang, hat sechs Riesenflügel, blaue Riesenschuppen, flammende Stacheln, einen Schwanz, der 50½ Touren macht, Klauen wie Windmühlenflügel und einen Rachen mit drei Reihen Elefantenzähnen. Ein wütender Kampf, Feuer, Bomben, Kanonenkugeln, die Erde mit Stacheln, Klauen, Hörnern, Schuppen, Flügeln bedeckt, Ströme blauen und grünen Blutes, da — ein letzter Hieb Moufys, und aus dem Chaos steigt — ein strahlender Prinz. Die gute Aulnoy hatte wohl selbst ihre Bedenken, als sie diese Geschichte schrieb, daher die beschwichtigenden Bemerkungen, die sie öfter an den zweifelnden Leser richtet: „Un mari qui tient cette conduite pour r'avoir sa femme, est assurément du temps des fées, & son procédé marque assez l'époque de mon conte" (III, 354); „Il falloit bien le faire, car en ce temps-là on étoit fort simple, & on ne cherchoit des remèdes à rien" (363); „mais ce qu'on aura peine à croire, & qui est pourtant aussi vrai que le reste du conte, c'est qu'il sortit par cette large blessure, un prince le plus beau ..." (366 f.).

Die Geschichte von **„Babiole"** (III, 58) ist ein schließlich noch tolleres Wundermärchen, das kaum eine echte Grundlage hat, sondern sich aus ins Unglaubliche gesteigerten Wunderreminiscenzen zusammensetzt. Seine charakteristische Wirkung scheint mir neben der des Wunderbaren die des Seltsamen. Fürs Wunderbare denke ich an die eigentliche Feen- und Zauberwelt und ihren ganzen Bannkreis, fürs Seltsame an die Lust an absonderlichen Ländern und ihren Bewohnern (s. S. 112). Ich hebe hier nur kurz als Hauptmomente heraus: die Prinzessin, die durch einen Weißdorn, die tückische Gabe der Fee Fanferluche, in eine Äffin verwandelt wird; die Gesandtschaft des Affenkönigs Magot; die Flucht Babioles und später des Prinzen in das seltsame Reich des Flußgottes Biroqua; Babiole in der Wüste, wo sie durch das Öl der Olive Menschengestalt erlangt, und wo einer Haselnuß entschlüpfende Baumeister und Handwerker in ¾ St. Palast und Stadt bauen und bevölkern; die Ritterturniere; die Entführung Babioles durch die Wolke; ihr Sturz in die von Riesen und Drachen bewachte ungeheure „bouteille des fées"; des Prinzen Ausrüstung mit Küraß aus Karpfenschuppen, Schwert

aus Fischgräte, Schild aus Schildkrötenschale; sein Flug auf dem Delphin zur Feenflasche und die Besiegung der Drachen. Kurz, in diesem Konglomerat von Wundern und Seltsamkeiten ist die alte Welt der Ritter-, Amadis- und Reiseromane wieder erstanden, die die Entwicklung des 17. Jhs. aus dem Roman verbannte und nun im Märchen Aufnahme fand, mit ihrer Übertreibung aber sehr zum Schaden des guten und echten Märchens, das dazu seinen Rahmen oder wenigstens seinen Namen hergeben mußte.

Es ist bezeichnend, daß diese letzten drei Phantasieprodukte, mehr noch als „Fortunée" mit allen jenen Kunstzutaten, besonders denen der Sprache, verziert sind, die sonst die Frische der echten Grundlage nicht aufkommen ließ oder doch in bescheideneren Grenzen hielt. Das höfische Milieu ist natürlich allenthalben streng gewahrt, von der Kleidung, Nahrung und sonstigen Lebenshaltung an bis zum Denken und Fühlen und der allgemeinen Lebensanschauung überhaupt. Auf diese Weise verbindet sich vor allem im letzten Märchen das gesteigerte Zauber- und Wunderwesen seltsam mit den à la mode gekleideten Kindern, Damen und Herren, die von Gouvernanten und ausgesuchten Lehrmeistern in allen höfischen Künsten geschult werden, bal, opéra, comédie besuchen, Fischfang, Jagd und alle feinen Unterhaltungen treiben, ja selbst Ritterturniere veranstalten, deren Liebe nur Galanterie, Empfindsamkeit ist, bei der vor allem Ebenbürtigkeit gefordert wird, mehr als persönlicher Mut und Männlichkeit. Aber gerade dies Gemengsel von Feerie und Höfisch-Galantem und Romanhaftem entsprach zum großen Teile noch dem Geschmacke der Zeit; denn waren auch die alten endlosen Schäfer- und Ritterromane verbannt, hier in den kurzen Märchen goutierte man ihre Eigenschaften noch einmal recht gern, eine auch auf andren Gebieten trotz allen tatsächlichen Fortschritts häufige Erscheinung, die hier im besondern noch durch die Freude selbst einer Mme de Sévigné und eines Lafontaine am Amadis bezeugt wird.

III. Kapitel.

Schlußbetrachtung.

Die Baronin Aulnoy hat es sich zu ihrer Zeit sicherlich nicht träumen lassen, daß sie nicht in ihren Romanen und Memoiren, sondern in ihren Märchen bleibende literarische Bedeutung erlangt hat. Noch viel weniger freilich würde sie den Wert dieser Märchen in ihren Stoffen an sich gesucht haben, deren Unscheinbarkeit sie durch künstlerische Formgebung schmackhaft machen zu müssen glaubte. Tatsächlich übertrifft sie in dieser rein stofflichen Hinsicht noch Perraults Verdienst durch die größere Zahl der Märchen selbst, wie durch ihre mitunter „reichere und schönere Überlieferung", die schon Grimm (III, 313) anerkannte. War es hier gegenüber Perrault ihr Fehler, weniger treu „nacherzählt" zu haben, so hatten sich die Untersuchungen des ersten Teiles dieser Arbeit die Aufgabe gestellt, die von ihr benutzten Stoffe in ihrer Echtheit bloßzulegen, und sie so, von allen fremden Zutaten befreit, zugänglicher zu machen. Als solche betrachtet, zeigen sich also die Märchenstoffe der Aulnoy neben den acht Stücken Perraults, ehe noch mit Galland der orientalische Einfluß einsetzte, als die erste größere Sammlung aus einheimisch französischer Überlieferung, die an Echtheit die fast gleichzeitig erschienenen Feenmärchen weit überragt. Die Baronin Aulnoy hat sich auf diese Weise, sich selbst unbewußt, das bleibende Verdienst gesichert, der vergleichenden Märchenkunde im allgemeinen und einer Geschichte des französischen Märchens im besonderen einen nicht unbedeutenden Beitrag geliefert zu haben.

Damit ist aber offenbar die Bedeutung der Märchen, besser zunächst ihre Beurteilung, noch nicht erschöpft. Denn wenn ihnen der eben gekennzeichnete Wert nicht etwa im Sinne moderner Märchenaufzeichnung zukommt, sondern als Kunstmärchen des 17. Jhs., die gleichsam erst ihrer literarischen Kunstform entkleidet werden mußten, so drängt sich von selbst das Bedürfnis auf, sie nun auch als Kinder ihres Jahrhunderts zu betrachten und in die zeitgenössische literarische Entwicklung einzureihen. Ich habe schon in der Einleitung (S. 1) die wichtigen Beziehungen angedeutet, welche die plötzlich auftretende Märchendichtung zu der erzählenden Literatur des 17. Jhs. im besonderen hat, und deren nähere Untersuchung noch aussteht. Darüber hinaus aber haben die Märchen einen nicht minder

wichtigen Anteil an der literarischen Bewegung ihrer Zeit überhaupt, indem sie im Grunde nichts anderes bedeuten als eine Auflehnung gegen die Herrschaft des Klassizismus.[1]) Freilich mögen sich Perrault und die Baronin Aulnoy selbst dieses Gegensatzes in seiner ganzen Tragweite kaum klar bewußt gewesen sein, aber ihr Zurückgehen auf die Poesie des Volkes bleibt trotzdem ein „Akt der Befreiung, der Verjüngung", ein Umsetzen der revolutionären Theorien Perraults selbst und eines Lamotte und Louis Racine in frisch pulsierendes Leben. Und „der Segen dieses Verjüngungsbades" ergoß sich in gewissem Sinne selbst über „jene leidigen Entartungen" eines Preschac, einer Auneuil, de la Force u. a., die „aus der gesunden Volksnatur wieder in die witzelnde und empfindelnde Koketterie des Salons", geflüchtet waren, sodaß tatsächlich Bouterwek (Geschichte der Poesie und Beredsamkeit, Bd. 6 S. 245) mit sehr viel Berechtigung von der Märchenbewegung jener Zeit sagen darf: „Die Feenmärchen schienen der Einbildungskraft endlich die Freiheit zu geben, nach der man sich, ohne es selbst zu wissen, unter dem Drucke von wahren und conventionellen Geschmacksregeln gesehnt hatte. Waren die Damen, die so angenehm unterhielten, nicht Dichterinnen vom ersten Rang, so waren sie doch Frauen von Geist. Sie trugen wenigstens die Anlage zur wahren Poesie in sich, während die Männer, die vernünftige aber prosaische Gedanken und Einfälle in zierlichen Versen schrieben, von den wesentlichen Grundzügen einer dichterischen Empfindung nur eine schwache Ahnung hatten." Daß Bouterwek dies Verdienst etwas zu weitherzig auch den oben genannten Nachahmern Perraults und der Baronin Aulnoy zuerkennt, die mit Ausnahme des Fräulein L'Héritier (2 Märchen) den Boden der Überlieferung fast gänzlich verließen, bedarf hier keiner näheren Begründung. Jene beiden aber darf man mit gutem Recht als die Vertreter einer französischen Frühromantik bezeichnen, die sich selbst unbewußt mit der herrschenden Kunstrichtung brachen, indem sie, wenigstens in ihren guten Märchen, zu der gesunden Bodenständigkeit der Volksdichtung und dem freien Spiel der Phantasie zurückkehrten, ähnlich wie sich wenige Jahre später die Romandichtung mit vollem Bewußtsein der „treuen und herzhaften Schilderung der nächsten Gegenwart und Wirklichkeit" zuwandte. War den Märchendichtern ihre Zeit nicht günstig genug zu vollem Erfolge, so erstanden 100 Jahre später neue und glücklichere Kämpfer für dieselben Ideale, die in ihnen die geistesverwandten Bahnbrecher neuer Ideen dankbar anerkannten.

Zeigt sich die Baronin Aulnoy also, ebenso wie Perrault, in der eben gestreiften Frage durchaus als Kind ihrer Zeit, das, selbst

---

[1]) Die Ausführungen dieses Abschnittes lehnen sich an Hettner, 51 ff.

zu sehr befangen von den herrschenden Ideen, einer neuen Kunstrichtung nicht endgültig zum Siege verhelfen konnte, so dürfen wir diese Tatsache um so weniger außer Acht lassen, wenn es nun gelten soll, über den rein ästhetischen Wert ihrer Märchen zu entscheiden. Sie sind zunächst, wie ich das öfters betonte, französische Kunstmärchen des 17. Jhs. und zwar, das ist wichtig, die ersten ihrer Art, die deutlich die vielgestaltige literarische und zugleich gesellschaftliche Geschmacksrichtung ihrer Zeit widerspiegeln. Als solche muten sie uns an wie die Märchen eines Musaeus, Tieck, selbst eines Goethe u. a., die keine Überlieferung an sich, sondern individuell aufgefaßte Kunstgebilde bieten wollten. Es hat sich gezeigt, daß unsrem Geschmack erst recht nicht eine schäferliche, heroisch-galante oder wunderbar-phantastische Einkleidung entsprechen konnte, die von der literarischen Entwicklung jener Zeit selbst schon überholt war, wenn auch der Geschmack des großen Publikums sich noch an ihr ergötzte. Von solchen Entartungen aber hoben sich stark jene Schöpfungen ab, welche die Sprache echter Empfindung, wechselvollen Lebens und gesunden, gemütvollen Humors reden, und als solche wohl auch in unsrer märchenfremden Zeit den Beifall dieses oder jenes Lesers zu finden wissen. Das aber gilt endlich uneingeschränkt von jenen ersten Märchen der Baronin Aulnoy. Zum mindesten werden sie mit ihren wirklich volkstümlichen Reizen schlichter Nacherzählung, wie die „Contes de Perrault", allezeit das Entzücken der französischen Kinder bleiben.

Lebenslauf.

Ich, Kurt Karl Franz Krüger, evangelisch-lutherischer Konfession, wurde am 3. März 1888 als Sohn des praktischen Arztes Dr. med. Paul Krüger in Kraschnitz (Schlesien) geboren. Ich besuchte die Bürgerschule zu Waldheim und das Königl. Realgymnasium zu Döbeln, das ich Ostern 1907 mit dem Zeugnis der Reife verließ. An der Universität Leipzig studierte ich sodann Germanistik und neuere Sprachen und folgte den Vorlesungen bezw. Seminarübungen der Herren Professoren, Dozenten und Lektoren: von Bahder, Barth, Birch-Hirschfeld, Cohen, Davies, Deutschbein, Hartmann, Heinze, Hoffmann, Holz, Jungmann, Köster, Lamprecht, Merker, Mogk, Monod, Sievers, Volkelt, Weigand, Windisch, Witkowski, Wülker, Wundt. Im Dezember 1911 bestand ich die Prüfung für das höhere Lehramt und leistete vom 1. Januar bis zum 15. Juli 1912 den Seminardienst an der Dreikönigschule (Reform-Realg.) zu Dresden ab, anschließend bis zum Dezember 1912 den Probedienst am Königl. Realgymnasium zu Döbeln, wo ich seitdem im unterrichtlichen Zusammenhange bezw. als Vikar tätig bin.

Herrn Geheimrat Prof. Dr. Birch-Hirschfeld danke ich an dieser Stelle herzlich für die freundliche Teilnahme, mit der er das Entstehen der vorliegenden Arbeit begleitete. Desgleichen gebe ich hier dem Gefühle herzlicher Dankbarkeit Ausdruck, das mich Herrn Prof. Dr. Schmidt, Rektor des Königl. Realgymnasiums zu Döbeln, und zwei Lehrern dieser Anstalt, den Herren Professoren Dr. Fricker und Dr. Hertel, verbindet. Herr Rektor Schmidt hat es mir durch sein allzeit wohlwollendes Entgegenkommen ermöglicht, die Abfassung dieser Arbeit mit meinen Berufspflichten zu vereinen. Die Bibliotheken der Herren Professoren Fricker und Hertel ersetzten mir durch ihre Reichhaltigkeit fast vollkommen die literarischen Hilfsmittel der Universität. Herrn Prof. Hertel im Besondern gilt mein Dank dafür, daß er vor Jahren mein Interesse auf die Märchenwelt lenkte, in der er mir in der Folge durch Wort und Schrift zum verehrten geistigen Führer wurde.